Eötvös Loránd Tudományegyetem

Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Tóth Anita

APULEIUS METAMORPHOSESE

A rétor regénye

Nyelvtudományi Doktori Iskola – vezetője: Dr. Bárdosi Vilmos CSc prof.
Ókortudomány Doktori Program – vezetője: Dr. Déri Balázs PhD habil. prof.

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

A bizottság elnöke:	Dr. Déri Balázs PhD habil. prof.
Hivatalosan felkért bírálók:	Dr. Ferenczi Attila PhD habil. doc.
	Dr. Takács László CSc doc.
A bizottság titkára:	Dr. Földváry Miklós PhD adj.
A bizottság további tagjai:	Dr. Acél Zsolt PhD
	Dr. Bolonyai Gábor CSc habil. prof.
	Dr. Simon Zoltán PhD adj. (póttagok)

Témavezető és tudományos fokozata: Dr. Adamik Tamás DSc prof. emer.

Budapest, 2014

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Adamik Tamás professzor úrnak, amiért a téma iránti nagy lelkesedéssel, termékeny ötletekkel és tanácsokkal segítette munkámat, és kitüntető alapossággal javította az elkészült fejezeteket. Bár tanulmányaim végül más irányba vittek, köszönöm Nagy Árpád Miklósnak a mágiatörténettel kapcsolatos értékes segítségét. Köszönöm Szepessy Tibor professzor úrnak, hogy javaslatai és tanácsai nyomán rátalálhattam arra az útra, amely a dolgozatom jelen, végleges változatához vezetett. Hálával tartozom Déri Balázs professzor úrnak a téma felvetéséért, szakdolgozati témavezetéséért, valamint azért, hogy tanulmányaim egész ideje alatt bármikor számíthattam a segítségére.

Tartalomjegyzék

ELŐSZÓ 5
1. FEJEZET: APULEIUS-ÉRTELMEZÉSEK. A *METAMORPHOSES* ÁTVÁLTOZÁSAI 9
Valóság — fikció 10
Egység — sokféleség 14
Mélyebb jelentés — szórakoztatás 17
Egyértelmű üzenet — játékos többértelműség: narratológia és egyéb posztmodern olvasatok 20
Következtetések, célkitűzések 24
2. FEJEZET: A KÁOSZ HARMÓNIÁJA. A *METAMORPHOSES* FELÉPÍTÉSE 26
Prológus 26
I. Lucius találkozásai a mágiával (1, 2–3, 26) 27
1. Lucius jellemének és a regény világának bemutatása (1, 2–26) 28
2. Mágikus komédia, komikus mágia (2, 1–3, 26) 29
II. Szamárbőrben (3, 27–10, 34) 32
1. A rablók barlangjában (3, 28–7, 13) 32
2. Gazdák, házasságtörések és gyilkosságok (7, 14–10, 22) 36
III. Lucius visszaváltozása és beavatásai (11) 42
1. Isis és visszaváltozás (11, 1–18) 42
2. Beavatások (11, 19–30) 43
3. FEJEZET: APULEIUS, AZ OLVASÓ. A *METAMORPHOSES* LÉTREJÖTTÉNEK IRODALMI KÖZEGE 49
Fabula Graecanica 53
Az Onos felépítése 53
A „reális” vagy komikus-szatirikus regény 70
Az „ideális” vagy szerelmi regény 74
A fösvény és a Phaedra: a dráma 77
Alvilágjárás és öngyilkosság: az eposz 82
Elbeszélés, szenvedély, változatosság: történetírás, szerelmi költészet, milétosi mese 87
Játékos többértelműség és az olvasás öröme 96
4. FEJEZET: MESÉLŐK, HALLGATÓK, SZEMTANÚK, OLVASÓK. A *METAMORPHOSES* RETORIKÁJA 98
1. Lucius találkozásai a mágiával (1, 2–3, 26) 100
Nihil hac fabula fabulosius: igazság és hazugság, natura és ars 100
Tunc digito me demonstrans: a kívülálló és a bohóc 104
2. Szamárbőrben (3, 27–10, 34) 109
Nullam fidem in vita nostra repperiri: tragikum és komikum — nézőpont kérdése 109
Ego te protinus avocabo: szórakoztatás és tanulságok 111
Lepida de adulterio cuiusdam pauperis fabula: variatio 1. 117
Scito te tragoediam, non fabulam legere: variatio 2 124

Lucius visszaváltozása és beavatásai (11). Fenség és kétely 128
Összegzés 134
5. FEJEZET: MEGGYŐZÉS ÉS ESZTÉTIKUM. A *METAMORPHOSES* STÍLUSA 138
A hihetőség stratégiái és dekonstrukciója 139
Az *elocutio novella* 148
A prológus (1, 1). Beszéd és írás 150
Az Actaeon és Diana *ekphrasis* (2, 4). Látvány és elbeszélés 157
A szerkezet stílusa 165
Összegzés 169
ÖSSZEFOGLALÁS 171
BIBLIOGRÁFIA 174
Az antik regények szövegkiadásai 174
Az antik regények műfordításai 174
További felhasznált szövegkiadások és fordítások 175
Tanulmányok, monográfiák és tanulmánykötetek 176

Előszó

Apuleius a Kr. u. 120-as években született az afrikai Madaurában Aulus Gellius, Galénos és Lukianos kortársaként, a második szofisztika virágzásának idején. Vagyonos családi háttere lehetővé tette számára, hogy sokrétű és magas szintű oktatásban részesüljön Karthágóban, Athénban, Rómában és feltehetően a birodalom sok más városában is. Kr. u. 158-ban Sabrathában feleségének féltékeny rokonai mágia vádjával perbe fogták, melynek során saját, a ránk *Apologia* vagy *De magia* címen fennmaradt beszédével védekezett, sikerrel. A beszéd a második szofisztika egyik mesterműve, és tanúsága szerint Apuleius ebben az időben már gyakorlott előadó volt. Szónoki működésének másik fontos, ránk maradt eredménye a *Florida*, amely huszonhárom részletet tartalmaz különböző előadásaiból.

Filozófiai művei közül a *De deo Socratis*, a *De mundo* és a *De Platone* maradt fent, valamint egy regénye, a *Metamorphoses* vagyis *Az aranyszamár*. Már e lista változatossága is impozáns, ez azonban csak apró töredéke Apuleius saját bevallása és más szerzők tanúsága alapján rekonstruálható teljes életművének. Apuleius előszeretettel dicsekszik sokoldalúságával a *Florida* több helyén is,[1] és azt állítja, hogy egy sor költői és prózai műfajban alkotott, méghozzá latin és görög nyelven egyaránt. Ezt nagyrészt töredékei is alátámasztják: a változatos szépirodalmi műfajok mellett közmondásgyűjteményt, politikai, orvosi, mezőgazdasági, csillagászati, állattani, matematikai értekezéseket, történelmi epitomét, platonikus dialógusokat is találhatunk elveszett művei között. Apuleius tehát korának intellektuális ideálját megtestesítve valódi polihisztor, és mindenekelőtt szofista szónok-filozófus volt.[2]

A *Metamorphoses* egy széles körű műveltségére rendkívül büszke, a szónoki mesterségben kiemelkedően tehetséges és sikeres ember műve. A regény vizsgálatánál tehát teljesen helyénvaló a modern retorikai irodalomkritika módszereit alkalmazni. A folytatásban mindenekelőtt elhelyezem a retorikai kritikát az irodalomelmélet irányzatai között, majd bemutatom annak módszereit és jellemzőit.

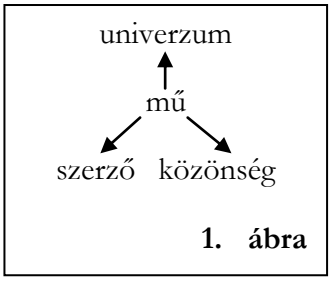
M. H. Abrams *The mirror and the lamp* című, nagy hatású művének bevezetőjében[3] elkülönít négy tényezőt, amely minden irodalomelméleti rendszerben felfedezhető: a mű, a szerző, az univerzum és a közönség. A mű a három külső tényező viszonylatában a következőképp helyezhető el:

---

[1] … *sed pro his praeoptare me fateor, uno chartario calamo me reficere poemata omnigenus apta virgae, lyrae, socco, coturno, item satiras ac* <g>*rip*hos*, item* <h>*istorias varias rerum nec non* <o>*rationes laudatas disertis nec non dialogos laudatos philosophis atque haec* <et> *alia [et] eiusdem modi tam graece quam latine, gemino voto, pari studio, simili stilo* (9, 27–28.); *Canit enim* Em*pedocles carmina, Plato dialogos, Socrates hymnos, Epicharmus modos, Xenophon historias, [Xeno]Crates satiras: Apuleius vester haec omnia novemque Musas pari studio colit, maiore scilicet voluntate quam facultate* (20, 5–6.)

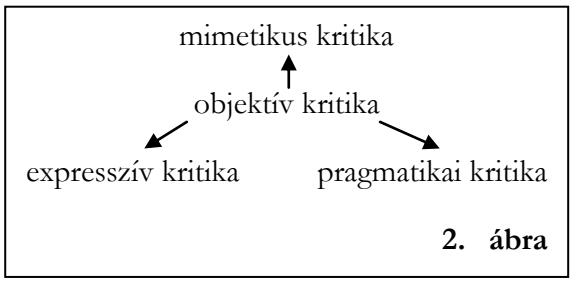
[2] HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 1–38.

[3] ABRAMS: „Introduction: orientation of critical theories" 6–7.



1. ábra

Szinte minden elmélet ezen tényezők egyikét állítja vizsgálódásának középpontjába, illetve a művet e három külső elem viszonylatában elemzi és értékeli. Attól függően, hogy az adott elmélet melyik tényezőre összpontosít, Abrams négy lehetőséget, négy irodalomkritikai irányzatot különít el: mimetikus kritika, objektív kritika, expresszív kritika és pragmatikai kritika. A fenti ábra alapján Adamikné Jászó Anna a következő módon szemlélteti ezt a négy lehetőséget:[4]



2. ábra

A mimetikus kritika tehát az univerzum viszonylatában vizsgálja a művet, és azt próbálja meghatározni, hogy az alkotás mennyire valósághűen ábrázolja tárgyát, a rajta kívül eső világot. Ennek kezdetei Platónhoz köthetők, aki a természeti létezőket és dolgokat az örökkévaló, absztrakt létezők, az ideák utánzatainak, a művészetet pedig az utánzatok utánzatának tekintette. A művészet, amely tehát csupán a látszat *mimésis*e, távol van az igazságtól, és a természeti létezőknél és dolgoknál alacsonyabb rendű.[5] Ehhez az irányzathoz tartozik minden olyan megközelítés, amely a külső világról kíván megtudni valamit a mű alapján, vagy amely a valóság elemeit kutatja a mű szövetében.

Az expresszív kritika figyelmének középpontjában a szerző és az alkotási folyamat lélektana áll. A mű a szerző gondolatainak, érzéseinek és képzeletének kiáradása és kifejezése, egy kreatív folyamat eredménye. A műalkotás forrása és tárgya az alkotó elméjének jellemzőiben és tevékenységeiben rejlik. Ennek a romantika korszakának zsenikultuszában uralkodóvá váló gondolkodásmódnak legkorábbi előfutára

[4] A. JÁSZÓ: „A retorikai elemzésről" 174.
[5] PL. R. 10.

Longinos lehet,[6] aki szerint a fenség egyik legfontosabb forrása a nagyszerűség (*μεγαλοφυές*), hiszen „a fenség a lelki nagyság visszhangja”.[7]

Az objektív kritika a művet önmagában és mint autonóm egészt elemzi, tekintet nélkül a szerzőre, a közönségre és a külső valóságra. Ez a megközelítés az irodalmi műben nem eszközt, hanem végcélt lát, amelynek egyedüli rendeltetése az, hogy legyen. Az objektív kritika a mű formai egységét és szerkezetét vizsgálja, és azok a nyelvi jegyek érdeklik, amelyek a szöveget irodalmivá és esztétikai tárggyá tették.[8] Ilyen az amerikai új kritika (New Criticism) és a neo-aristotelési chicagói iskola. Ennek a gondolkodásnak a korai előzményei Abrams szerint Aristotelés *Poétikájá*ban fedezhetők fel. Miután meghatározta a tragédia műfaját, *mimésis*ként jellemezte az univerzummal való kapcsolatát, és megvizsgálta a közönségre tett hatásait, Aristotelés magára a műfajra kezd figyelni, és az előzőleg felsorolt külső tényezőket az adott mű belső jellemzőiként tárgyalja újra. Így lesz az utánzott cselekvésekből a tragédia cselekménye, az utánzott emberekből a szereplők, és még a tragédia által a közönségben felkeltett szánalom és félelem is a műfaj karakterisztikus, sajátos, belső jellemzőjévé válik. Meglátásom szerint azonban mindez még inkább emlékeztet a retorikai kritika módszereire, amely a New Criticism eredményeit is magába olvasztotta.

Abrams modelljében pragmatikai kritika a közönségre koncentrál. A mű célja, hogy hasson, felkeltsen bizonyos érzelmeket, és átültessen bizonyos gondolatokat: gyönyörködtessen és/vagy tanítson. A szerző és közönség közötti kommunikáció eszköze az irodalmi mű, amely a morális tanítást a retorika segítségével igyekszik eljuttatni a címzetthez, és meggyőzni saját igazáról. Ezt a retorikus nézőpontot fejti ki Horatius is *Ars poetica*jában: az *utile* és *dulce* egybeolvasztása mint a siker titka és a *prodesse*, *delectare* és *movere* mint a közönségben elérendő hatás hosszú évszázadokon át volt a retorikai szempontokat követő szerzők és kritikusok vezérlő elve.[9]

Corbett ezzel azonosítja a retorikai kritikát, amelynek modern változata és módszerei már kevésbé engedik azt ilyen egyértelműen a közönség tényezőjéhez sorolni. A modern retorikai kritika ugyanis az objektív kritikához hasonlóan mindenekelőtt a műre összpontosít, azonban nem marad a művön belül, hanem figyelembe veszi a

---

[6] E. P. J. Corbett a pragmatikai vagy retorikai kritika ősatyjaként mutatja be Longinost, én azonban maradok Abrams elméleténél, amely számomra meggyőzőbben sorolja Longinos esztétikáját az expresszív kritika előzményeihez. Természetesen Corbett megközelítését sem tekintem tévesnek, hiszen Longinos elsősorban a közönségre tett hatásaiban próbálja megragadni a fenségest, mégis súlyosabbnak értékelem a szónok (a szerző) *éthos*ára vonatkozó kikötéseit. CORBETT: „Introduction” XVI–XVII., ABRAMS: „Introduction: orientation of critical theories” 22. Corbett tanulmánya magyarul is olvasható A. Jászó Anna fordításában: CORBETT: „Irodalmi művek retorikai elemzései”.

[7] *Ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα* PS.-LONG. 9, 2. (Ford. Nagy F.)

[8] Vígh Árpád ezt az irányzatot a retorikai kritika európai iskolájaként ismerteti. Mint az a folytatásból nyilvánvaló lesz, én is hangsúlyozom a retorikai és az objektív kritika közös jellemzőit, de ez utóbbit mégsem sorolnám a retorikai kritika irányához, hiszen ennek értelmében a mű célja nem kifelé, hanem önmagára irányul — tehát nem retorikus. VÍGH: „Irodalmi művek retorikai elemzése” 428–438., ABRAMS: „Introduction: orientation of critical theories” 26–28.

[9] ABRAMS: „Introduction: orientation of critical theories” 14–21.

szerzőt és a közönséget is, és a szerző, a mű és a közönség kölcsönös viszonyait igyekszik feltárni. Más szóval a retorikai kritika az irodalmi mű szerzőjének és közönségének sajátosságait a szövegből „olvassa ki", és bár megengedi az egyéb forrásokból nyert életrajzi, történelmi, valamint kultúr- és irodalomtörténeti információk használatát, lehetőség szerint a szöveg keretein belül marad. A szerzőt olvasóira hatni szándékozó módszerei árulják el,[10] míg a közönség reakciói — a publikált értelmezések, olvasatok mellett — megfelelő objektivitással levezethetők a mű egyes belső jellemzőiből.[11] El kell különíteni tehát egymástól a külső és belső retorikai szituációkat. A külsőben a mű retorikája kifelé, az olvasóra irányul. A szövegen belülre irányuló retorika címzettje lehet egy szereplő, a szereplők egy csoportja, vagy a narrátor. A belső retorikai szituáció természetesen hatással van a külsőre,[12] és ez lehetőséget ad arra, hogy a belső retorikai szituációk alapján következtetéseket vonjunk le a kifelé irányulókkal kapcsolatban is.

A stílus (*elocutio*) a retorika lényeges része, így a retorikai kritika különös figyelmet fordít rá. A mű stílusa a szerző választásait fejezi ki a témára, a műfajra, az alkalomra, a szándékra, a szerzőre vagy a hallgatóságra való tekintettel. A stílus az érvelés és a hatás fontos eszköze,[13] és sok mindent elárul az adott műről, a szerzőről és a közönségről egyaránt.

A retorikai kritika tehát tökéletesen alkalmas a klasszikus retorika elvei szerint írt, a közönséget szem előtt tartó művek elemzésére. Ez a módszer azonban a mű és közönsége közötti kapcsolat feltárásánál jóval többet is kínál: Aristotelés nyomdokain járva az adott mű saját jellemzőjének tekinti a belőle kiolvasható (fiktív) szerzőt[14] és közönséget,[15] és az irodalmi művet vizsgálati alapnak téve meg egyformán érdeklődik a közönség és a szerző iránt. Ezért nem tartom kielégítőnek a modern retorikai kritikát az Abrams-féle pragmatikai kritikával azonosítani, hiszen a retorikai kritika nem korlátozza nézőpontját a közönségre, vagy a mű és a közönség viszonyára. A retorikai kritika elsődleges tárgya maga az irodalmi mű, és onnan pillant ki alkotójára és olvasójára — ebben a tekintetben tehát az objektív kritikával rokon.

Dolgozatomat a publikált reakciók vizsgálatával kezdem, beleértve a *Metamorphoses*szel foglalkozó szakirodalom fő irányait és történetét. Ezután áttekintem a regény bonyolult szerkezetét és sokrétű forráshasználatát. A műbe foglalt szerző és közönség után a negyedik fejezetben nyomozok, végül pedig a stílusáról ejtek néhány szót.

---

[10] BOOTH: *The rhetoric of fiction* 16–20, 67–86, 169–266.

[11] CORBETT: „Introduction" XVII–XXI.

[12] VÍGH: „Irodalmi művek retorikai elemzése" 421–423., A. JÁSZÓ: „A retorikai elemzésről" 175.

[13] CORBETT: „Introduction" XXV–XXVII., A. JÁSZÓ: „A retorikai elemzésről" 175–176.

[14] BOOTH: *The rhetoric of fiction* 70–77.

[15] Ibid. 137–139.

1. fejezet

Apuleius-értelmezések

A *Metamorphoses* átváltozásai

A mágus-filozófus Apuleius életét elbeszélő mű; megtéréséről beszámoló szimbolikus vallomás; Isis kultuszát propagáló, rendkívül okosan megírt, összetett fikció; ellentmondásokkal teli, pusztán a szórakoztatást szolgáló, felületes alkotás; az isteni utáni elvakult és reménytelen emberi vágyakozás komédiája; az olvasó kíváncsiságát kifigurázó, vele folyamatos párbeszédet folytató paródia; a szereplőkkel együtt az olvasót is rendre zavarba ejtő és becsapó, többféle értelmezést is megengedő, korát messze megelőzően „modern" regény. Nem sok olyan alkotás született a világirodalom története folyamán, amely annyira különböző, és egymásnak olyannyira ellentmondó értelmezéseket provokált volna olvasóiban, mint a már címével is vitákat gerjesztő *Metamorphoses* vagy *Asinus aureus*.[16] A görög eredeti alapján íródott[17] főcselekménybe tűzdelt fantasztikus, rémisztő és mulatságos történetek, a váratlan fordulatok, az emelkedett és frivol, komoly és komikus témák és hangszín közötti gyakori váltások, és főképp az Isisnek szentelt, jóformán előjelek nélküli befejezés rejtélye a regény utóéletének közel kétezer éves története során sem oldódott meg. Minden kor más és más nézőpontból közelített a műhöz, más és más aspektusát tekintették fontosnak és érdekesnek, de abban általában egyetértettek, hogy a *Metamorphoses* összetettsége probléma, amely így vagy úgy, de megoldást, feloldást kíván.

Aszerint, hogy az olvasók hová helyezték a hangsúlyt, és mit tekintettek a legfőbb problémának, olvasataik elhelyezhetőek a következő tengelyek mentén: valóság — fikció, egység — sokféleség, mélyebb jelentés — szórakoztatás, egyértelmű üzenet — játékos többértelműség. Először a valóság — fikció tengellyel, a regény recepciótörténetében elsőként felmerült problémacsoporttal foglalkozom részletesen.

---

[16] A problémáról ld. pl. WINKLER: *Auctor & actor* 292–321. és SANDY: „Apuleius' Golden Ass" 70–71. A regény címét elsőként egy Sallustius nevű szerkesztő említi a IV–V. század fordulóján, és következetesen a görög változatot használja (*Metamorfoseon libri*). Az *Asinus aureus* cím csak kb. harminc évvel később bukkan fel Augustinusnál (a szöveghelyet lentebb idézem). Bár mindez nem bizonyítja, hogy a *Metamorphoses* lett volna a regény eredeti címe, a szakirodalomban jobban elterjedt a használata, így én is ezt a válzotatot alkalmazom dolgozatomban.

[17] Körülbelül ugyanezt a történetet dolgozza fel — a betétekként szolgáló mesék, valamint az Isis-befejezés nélkül — a Lukianos művei között fennmaradt *Lukios é Onos*, amely a IX. századi Phótios szerint egy bizonyos patrai-beli Lukios elveszett, görög nyelvű *Metamorphóseis* című művének a kivonata (PHOT. Bibl. 129). A szakirodalom szerint nagy valószínűséggel ez utóbbi lehetett Apuleius művének mintája is. A kérdést részletesen tárgyalom a 3. fejezet *Fabula Graecanica* című pontjában.

VALÓSÁG — FIKCIÓ

Apuleius első olvasóit leginkább a *Metamorphoses* valóságtartalmának kérdése foglalkoztatta.[18] A történet a félelmetes hírű mágus önéletrajza lenne? És ha igen, a szamárrá változás kalandja szóról-szóra igaz, vagy csak jelképes kifejezése annak az életmódnak, amely végül Apuleius Isishez való megtéréséhez vezetett?

A probléma később sokat idézett, első explicit megfogalmazása Augustinusnál olvasható. *De civitate Dei* című művében a következőket írja a regényről: … *sicut Apuleius in libris, quos Asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse, ut accepto veneno humano animo permanente asinus fieret, aut indicavit, aut finxit*. A folytatásban szkepticizmusát fejezi ki a fizikai átváltozásokkal kapcsolatban (*Haec vel falsa sunt vel tam inusitata, ut merito non credantur*), majd megpróbálja a keresztény világképbe helyezve megmagyarázni az effajta csodákat: a mágiával megidézhető démonok csak látszólag tudják megváltoztatni Isten teremtményeinek megjelenését, míg azok felszín alatti lényege változatlan marad (*specie tenus, quae a vero Deo sunt creata, commutant, ut videantur esse quod non sunt*). Az efféle ál-átváltozás során az embernek csupán valamiféle árnyalakja (*phantasticum hominis*) ölthet állati formát, miközben maga az ember úgy hiszi, valós lénye is állattá vált. Ezután Augustinus egy bizonyos Praestantius történetét idézi, kinek elmondása szerint apja valamilyen méregtől több napig tartó mély álomba merült, majd ébredés után azt mesélte, hogy álmában lóvá változott, és más teherhordó állatokkal együtt gabonát hordott a katonáknak. Később kiderült, hogy valóban így is történt: *Quod ita, ut narravit, factum fuisse compertum est; quae tamen ei sua somnia videbantur*. (18, 18)[19] Vagy ez esett meg tehát Apuleiusszal is: valóságként élte meg átváltozását, míg igazából csupán árnyalakja sínylődött szamárként Fortuna viharai közepette, vagy szándékosan hazudott.

Miért merülhetett fel egy ilyen nyilvánvalóan fiktív természetű művel kapcsolatban, hogy önéletrajzi vallomás? Az egyes szám első személyű elbeszélésmód, a prológusban és a regény elején olvasható önéletrajzi hatású bemutatkozás (H*ymettos Attica et Isth[o]mos E*p*hyrea et Taenaros Spartiaca, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est; ibi linguam At*<t>*idem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeeunte aggressus excolui.* 1, 1; *Thessaliam — nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac mox Sexto philosopho nepote eius prodita gloria*<m> *nobis faciunt — eam Thessaliam ex negotio petebam*. 1, 2),[20] valamint az utolsó könyvben a főhőssel kapcsolat-

---

[18] CARVER: *The Protean ass* passim.

[19] Az ókori *auctor*októl származó összes terjedelmesebb idézet szövegkiadását, valamint a görög szövegek fordításainak lelőhelyeit a Bibliográfiában részletezem.

[20] A regényből származó idézeteket a következő szövegkiadás alapján közlöm: HELM, R.: *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt. Vol. 1. Metamorphoseon libri XI.* Ed. 3. Lipsiae, Teubneri, 1968. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Magyar fordítása: APULEIUS: *Az aranyszamár*. Ford. Révay József. 5. kiad. Budapest, Magvető, 1959.

ban váratlanul felbukkanó *Madaurensem* (11, 27) jelző mind az önéletrajzi beszámoló érzetét kelthetik az olvasóban.

Ezen kívül Apuleius az utókor előtt nagy hatalmú, csodatévő mágus hírében állt, akiről nem volt nehéz elhinni, hogy mágikus kenőcs segítségével szamárrá változott, hogy aztán hihetetlen kalandok után Isis kegyéből megváltásban részesüljön. Lactantius *Institutiones divinae* című művében Apuleiusról mint Krisztus riválisáról beszél: *Cum facta eius mirabiliter destrueret, nec tamen negaret; voluit ostendere Apollonium vel paria vel etiam maiora fecisse. Mirum quod Apuleium praetermiserit, cuius solent multa et mira numerari* (5, 3). Hieronymus is Krisztussal hasonlítja össze Apuleiust és a tyanai Apolloniust, akit szintén varázslónak tartott az utókor: *Hoc enim dicit Porphyrius: Homines rusticani et pauperes, quoniam nihil habebant, magicis artibus operati sunt quaedam signa. Non est autem grande facere signa. Nam fecerunt signa et in Aegypto magi contra Moysen. Fecit et Apollonius, fecit et Apuleius: et infinita signa fecerunt. Concedo tibi, Porphyri, magicis artibus signa fecerunt, ut divitias acciperent a divitibus mulierculis, quas induxerant: hoc enim tu dicis. Quare mortui sunt? Quare crucifixi sunt? Fecerunt et alii signa magicis artibus: sed pro homine mortuo non sunt mortui, pro homine crucifixo* (Tractatus de psalmo 81, 8). A példákat még hosszan lehetne sorolni, hiszen Apuleiusnak ez a hírneve még évszázadokig fennmaradt.[21]

És végül, de nem utolsó sorban, a prózai fikció tisztázatlan helyzete teremtette meg azt a hátteret, amely előtt a *Metamorphoses* valóságtartalmának kérdése szükségszerűen felmerült.[22] Az ókor szerzői ugyanis olyannyira nem mutattak kritikai érdeklődést a regény műfaja iránt, hogy még nevet sem adtak neki.[23] A kevés korabeli irodalomkritikus közül, akik egyáltalán elismerték a műfaj létezését, Macrobius a regényolvasást gyermeteg szórakozásnak minősíti, amely öncélú hazugságainak halmozásával csak a fület gyönyörködteti: *Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent vel comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit vel Apuleium non numquam lusisse miramur. Hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias profitetur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat.* (In Somnium Scipionis 1, 2, 7–8)

A költői fikcióval szemben a nem tényközlő próza az ókorban viszonylag késői találmány volt, az első ismert antik regény, Charitón műve kb. a Kr. e. I. és a Kr. u. I. század környékére datálható.[24] Mi lehet az oka annak, hogy a regény műfaja egészen a reneszánszig nem nyert önálló létjogosultságot, és nem kerülhetett be a hivatalos

[21] CARVER: *The Protean ass* passim; KISS FARKAS: „Apuleius a reneszánszban, avagy A fikció metamorfózisa" 22.

[22] MORGAN: „Make-believe and make believe" 176–193.

[23] SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény*. 12.

[24] SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 202–205.; PERRY: *The ancient romances* et al.

irodalmi közízlés által elfogadott kánonba,[25] míg a költői fikció egészen rövid idő alatt sikeresen megküzdött az igazság — hazugság problematikájával?[26]

A válasz a fikció formájában rejlik: míg a költői mű első pillantásra is elkülönül a tényirodalomtól, a verses forma önmagában is a hétköznapi beszédtől való eltávolodást, az alkotottságot hangsúlyozza, addig a prózai szöveg, amely hagyományosan a történetírás formai kereteit adta, implicite tényszerűséget sugall, és azt az érzetet kelti az olvasóban, hogy valóban megtörtént eseményeket beszél el. A prózai fikció veszélyessége tehát abban áll, hogy elmossa a határokat az igazság és a hazugság között, és ezáltal alkalmas a becsapásra.[27] Ehhez még hozzáadódnak a regények hétköznapi életből vett és fantasztikus témái, és már csak egy lépés őket egyszerűen öncélú hazudozásnak és gyermekeknek való dajkameséknek titulálni, és kizárni a magas irodalom lantpengéstől hangos Parnasszusáról.

A *Metamorphoses*ben található önéletrajzi jellegű utalások, Apuleius élete és varázslói hírneve, valamint történetének hitelességet sugalló prózai formája együttesen zavarba hozták Augustinust és még sok más, későbbi olvasót is. A valóság — fikció problémaköre a modernitásban és napjainkban azonban már más módon jelentkezik. Ha nem is hiszi már senki, hogy Apuleius szóról-szóra saját élményeit öntötte regényes formába, azért még sokan kutatnak a *Metamorphoses*ben valóságos elemek után, nem ritkán nagyon érdekes eredményekkel. Az egyik leghíresebb nézet R. Merkelbach[28] nevéhez fűződik, aki Kerényi[29] nyomán dolgozta ki Mysterientexte-elméletét, miszerint a *Metamorphoses* a legtöbb görög regénnyel együtt kódolt misztériumszöveg. Számos párhuzamot talál a regények részletei és a misztériumvallások rítusai között, melyek felderítéséhez más szerzők, feliratok, papiruszok és képzőművészeti alkotások tanúságát használja fel. Részletesen elemzi Cupido és Psyche meséjét (4, 28–6, 24) mint beavatás-történetet,[30] majd Charite (8, 1–14) és a 10. könyv Phaedra-szerű történetét (10, 2–12) az Isis-mítosz részleteinek feldolgozásaiként értelmezi, végül bemutatja a komikus és komoly elemek vegyítését más vallásos írásokban is. Merkelbach tehát az ókori misztériumvallások után nyomoz az antik regények szövegeiben.[31]

---

[25] CARVER: *The Protean Ass* 108–160.

[26] Plutarchos Solón-életrajzában olvasható egy anekdota, amelyben Solón Thespis, a tragédia szülőatyja szemére hányja, hogy hazudik, míg Thespis azzal védekezik, hogy ez csak játék (29, 7). Aristotelés *Poétikáj*a ezzel szemben a költői fikciónak már részletesen kidolgozott elméletét adja.

[27] MORGAN: „Make-believe and make believe" 178–179.

[28] MERKELBACH: *Roman und Mysterium in der Antike*.

[29] KERÉNYI: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*. Érdekes adalék, hogy Kerényi ennek ellenére a későbbiekben elhatárolódott Merkelbachtól: IDEM: *Der antike Roman* 9.

[30] Ennek előzménye egy korábbi tanulmánya: MERKELBACH: „Eros und Psyche" 103–116.

[31] Szepessy T. szerint bár Merkelbach és követői álláspontja túlzó, mégsem egészen téves kiindulópontokon alapul, ugyanis a misztériumvallások és a regények párhuzamos jelenségek: ugyanazon kulturális miliőből erednek, és ugyanolyan ígéretekkel és reményekkel kecsegtetnek. SZEPESSY: „Új görög regények" 63.

Számos más kutató Apuleius életrajzát próbálja teljesebbé tenni a *Metamorphoses* segítségével, vagy fordítva, a regényt próbálják jobban megérteni a szerző élete felől közelítve. M. Hicter,[32] P. Veyne,[33] J. Colin,[34] G. Bowersock,[35] T. Alimonti[36], F. Coarelli[37], R. Th. Van der Paardt[38] és mások amellett érvelnek, hogy a *Metamorphoses* rengeteg valós utalást tartalmaz Apuleius életére, és a regény legalábbis önéletrajzi ihletésű.

Megint mások a Kr. u. II. századi Római Birodalom történeti valóságára mint a *Metamorphoses* hátterére és bölcsőjére kíváncsiak, és társadalom-, valamint művelődéstörténeti elemek után kutatnak a regény szövetében. Kétségtelen, hogy a mű komikuma nagyrészt azért olyan hatásos, mert a fantasztikus történet hátterében egy egészen valószerű világ húzódik meg.[39] Ezt vizsgálják többek között F. Millar,[40] M. Ricl,[41] H. J. Mason,[42] N. Fick[43] és K. Bradley[44] társadalomtörténeti tanulmányaikban. Továbbá a jog,[45] ezen belül is elsősorban a házasság,[46] a mágia[47] és még Africa provincia[48] kultúrtörténete is gazdagodott a *Metamorphoses* alapján feltárt elemekkel.

A teljesség igénye nélkül ennyit tehát a valóság — fikció problémakörrel foglalkozó értelmezésekről, és most térjünk át a szakirodalomban talán legtöbbet tárgyalt kérdésre és az egység — sokféleség tengely mentén elhelyezhető olvasatokra!

---

32 HICTER: „L'autobiographie dans l'Ane d'or d'Apulée".

33 VEYNE: „Apulée a Cenchrées".

34 COLIN: „Apulée en Thessalie: fiction ou vérité?"

35 BOWERSOCK: „Zur Geschichte des römischen Thessaliens".

36 ALIMONTI: „La vita e la magia".

37 COARELLI: „Apuelio a Ostia?"

38 VAN DER PAARDT: „The unmasked « I »".

39 A hitelességre és hihetőségre törekvésnek erről a technikájáról is beszélek majd részletesebben az 5. fejezet *A hihetőség stratégiái és dekonstrukciója* című pontjában.

40 MILLAR: „The world of the Golden Ass".

41 RICL: „Lower classes in Apuleius' Metamorphoses".

42 MASON: „The distinction of Lucius in Apuleius' Metamorphoses".

43 FICK: „Ville et campagne dans les Métamorphoses d'Apulée".

44 BRADLEY: „Animalizing the slave: the truth of fiction".

45 MAEHLER: „Lucius the donkey and the Roman law"; KEULEN: „Some legal themes in Apuleian context".

46 QUARTUCCIO: „Sull'origine dell'« adfectio maritalis »"; PAPAIOANNOU: „Charite's rape, Psyche on the rock and the parallel function of marriage in Apuleius' Metamorphoses".

47 NORWOOD: „The magic pilgrimage of Apuleius"; SAPOTA: „The magic and religion in works of Lucius Apuleius of Madaura"; GRAF: *A mágia a görög-római világban*. Bár a mágiatörténet számára Apuleius életművéből az *Apologia* vagy *De magia* című beszéde bizonyult a leghasznosabbnak.

48 MÉTHY: „Fronton et Apulée: romains ou africains?"; FICK: „Le milieu culturel africain à l'époque antonine et le témoignage d'Apulée".

EGYSÉG — SOKFÉLESÉG

A *Metamorphoses* témák, hangszínek ötletszerűen összeállított, tarka palettája, melyek között csupán az elbeszélő személye teremt kapcsolatot, vagy alaposan megkomponált, összetett mű, melynek szerkezetében bonyolult kapcsolatok egész hálózatát lehet felfedezni? Az egység problémáját a regény főcselekményét tarkító betéttörténetek nagy száma és változatos témái, a komoly és komikus hangnem és tartalmak váltogatása, a műfaji sokszínűség, és elsősorban a befejező Isis-könyv váratlansága hívta elő. A probléma bármely irányban történő megoldása döntően befolyásolja a *Metamorphoses* értelmezési lehetőségeit, ezért témám szempontjából is nagyon fontos az ezzel kapcsolatos elméleteket áttekinteni. Mivel lényegesen több tanulmány született a regény egysége mellett, mint ellen, ezért az utóbbiak rövid felvázolása után részletesen bemutatom a szakirodalom által felismert és számon tartott szerkezeti elemeket, melyek mind az egységet szolgálják. Saját szerkezeti elemzésemet a következő fejezetben ismertetem.

B. E. Perry[49] szerint a *Metamorphosesben* lépten-nyomon fellelhető ellentmondások és következetlenségek, valamint témáinak tarkasága arra utal, hogy Apuleius gondatlanul, és az egységesítés minden szándéka nélkül írta meg művét, és R. Helm[50] is ezt az álláspontot vallja kétnyelvű szövegkiadásának előszavában. A. Lesky[51] szerint a 11. és az 1–10. könyv közötti koherencia hiánya jól jellemzi a regényt mint egészt is, hiszen Apuleius egyetlen alkotói elve a heteronómia és változatosság. R. Heine[52] tagadja, hogy a szövegben felfedezhető összefüggések az egységesítő szerzői szándék bizonyítékai lennének, számára a visszatérő témák csupán jelentéssel és jelentőséggel nem bíró motívumok. Szerinte semmi sem kapcsolja a 11. könyv fordulatát az előzményekhez, és az első 10 könyvben sem utal semmi a befejezésre, így az tökéletesen váratlanul következik be. G. Anderson[53] is tehetséges, de gondatlan rétornak látja Apuleiust, aki semmilyen témát nem visz végig következetesen.

A szerkezeti egységnek ez az elvetése az újabb szakirodalomra már nem, vagy legalábbis ebben a formában nem jellemző, hiszen lehetetlen figyelmen kívül hagyni, hogy óriási mennyiségű tanulmány érvel igen meggyőzően a *Metamorphoses* gondos és tudatos szerkesztettsége mellett.

Sok érdekes eredményre vezetett a regény teljes szövetén végighúzódó, újra és újra felbukkanó motívumok és témák vizsgálata. Ezek egyik legrészletesebb összefoglalása J. Tatum[54] terjedelmes tanulmánya, melyben nyomon követi a *curiositas*, a *voluptas*, a *fortuna*, a *metamorphosis* és a mágia motívumainak változatait. A regénybe foglalt me-

---

[49] PERRY: *The ancient romances* 236–282.

[50] HELM: *Metamorphoseon oder Der goldene Esel.*

[51] LESKY: „Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai".

[52] HEINE: „Picaresque novel versus allegory".

[53] ANDERSON: „Phaedrus fabulator: the Onos and Apuleius".

[54] TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses".

sékre koncentrálva egymással párhuzamosan mutatja be ezeket, és az 1–3. könyv eseményeivel mind az öt, a rablókkal kapcsolatos történésekkel (4, 9–21) a *fortuna*, Cupido és Psyche epizódjával a *curiositas*, a 8–10. könyvben található, házasságtörésekről szóló történetekkel (a rabszolga története: 8, 22; a hordó esete: 9, 5–7; a molnár és felesége: 9, 14–31; „Phaedra": 10, 2–12; a vadállatok elé vettetésre ítélt sorozatgyilkos: 10, 23–28) a *voluptas* és a *fortuna* motívumait hozza kapcsolatba, míg az utolsó, 11. könyvben mind újra felidéződik.

A *curiositas*, amellett, hogy a narrátor Lucius legfontosabb jellemzője és a cselekmények mozgatórugója, fel-felmerül Aristomenes (1, 5–19), Actaeon (2, 4), Psyche történeteiben és az Isis-könyvben is. Ezzel a regény egészében kulcsszerepet játszó témával foglalkozik többek között C. Schlam[55] tanulmányában, melyben azt is vizsgálja, hogyan válik Lucius maga is kíváncsiság tárgyává. A. Wlosok[56] a *sacrilega curiositas* motívumával szoros kapcsolatban tárgyalja a beavatás tematikáját, amely a mágikus átváltozás és Isis misztériumai kapcsán is megjelenik, ellentétbe állítva ezzel a természetfeletti ezen két aspektusát. G. N. Sandy[57] Lucius önjellemzésén kezdve (*velim scire vel cuncta vel certe plurima* 1, 2), Psyche történetén át egészen a 11. könyvben való megjelenéséig követi végig a kíváncsiság fonalát. A. Kirichenko[58] gondolatébresztő, új tanulmányában friss tartalommal tölti fel ezt a régóta vizsgált kérdést, de minthogy írásának nem az egység bizonyítása a lényege, hanem egy újszerű, izgalmas értelmezés bemutatása, ezért munkájára a 4. Egyértelmű üzenet — játékos többértelműség pontban szeretnék visszatérni.

A *voluptas* motívuma Lucius és Fotis (2–3. könyv), Cupido és Psyche és a házasságtörések epizódjait, valamint az Isis-könyvben felbukkanó tiszta vágyat (*inexplicabili voluptate simulacri divini perfruebar* 11, 24) hozza kapcsolatba egymással. Ezen összefüggésekkel is foglalkozik G. N. Sandy[59], és felveti a mágia témájának a *voluptas*szal való összefonódását. Hasonló eredményre jut R. de Smet[60] is, aki Lucius és Fotis viszonyát tanulmányozva vonja le ugyanezt a következtetést, harmadik szálként a *curiositas*t is az erotikus kaland fő témái közé fűzve.

A *metamorphosis* témája is nyomon követhető a regény egészében: Actaeon, Pamphile (3, 21), majd Lucius átváltozása (3, 24), Thrasyleon medvévé (4, 15–21), Tlepolemus rablóvezérré válása (7, 5–12), végül pedig Lucius visszaváltozása (11, 13) idézik fel a legegyértelműbben, de ide érthetőek a halállal és újjászületéssel kapcsolatos epizódok is. J. Tatum[61] a *metamorphosis* motívumának ehhez hasonló változatait elemzi egy rövidebb írásában.

---

[55] SCHLAM: „The curiosity of the Golden Ass".

[56] WLOSOK: „Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius"; szintén a *sacrilega curiositas*szal foglalkozik CALLARI: „Curiositas: simbologia religiosa nelle Metamorfosi di Apuleio".

[57] SANDY: „Knowledge and curiosity in Apuleius' Metamorphoses".

[58] KIRICHENKO: „Satire, propaganda and the pleasure of reading".

[59] SANDY: „Serviles voluptates in Apuleius' Metamorphoses".

[60] SMET: „The erotic adventure of Lucius and Fotis in Apuleius' Metamorphoses".

[61] TATUM: „Apuleius and metamorphosis".

A fentebb bemutatott témákon kívül a szakirodalomban kifejtésre kerültek továbbá a fény,[62] a haj,[63] az étel,[64] a ló,[65] a víz[66] motívumainak érdekes, új nézőpontokat nyújtó előfordulásai is. Mindezek vizsgálata mellett — ezekkel összefonódva, vagy tőlük függetlenül — sokan a főcselekménybe tűzdelt történetek szerepét, funkcióját kutatva próbálták feltárni a *Metamorphoses* szerkezeti egységét. Itt ismét meg kell említenem J. Tatum[67] korábban hivatkozott tanulmányát, amely a motívumok mellett bemutatja azt is, hogy az egyes mesék hogyan kommunikálnak egymással és a főcselekmény szálával. Ezt a témát tárgyalja Ch. Francis[68] is a narratológia eszközeivel, külön figyelmet fordítva arra, hogy a szerző a mesélők és a közönség részleteinek, viszonyának kidolgozásával hogyan tette a beágyazott történeteket a főcselekmény szerves részévé.

Az egyes mesék közül Cupido és Psyche története[69] kapta a legnagyobb figyelmet, de sok tanulmány született Aristomenes,[70] Thelyphron (2, 21–30),[71] Charite (4, 23–27; 6, 25–7, 13; 8, 1–13),[72] a rablók[73] és a házasságtörésekről szóló történetek[74] szerkezetéről, valamint a főcselekménnyel és egymással való kapcsolataikról. Az ezekben alkalmazott, egységteremtő technikák megtalálhatóak a regény többi részletében is: az előrevetített, sejtetett témák később újra felmerülnek, hogy egy még későbbi visszhangjuk ismét az emlékezetünkbe idézze, vagy éppen tovább fejlessze, vagy variálja őket. W. R. Nethercut[75] a beágyazott történetek és a főcselekmény összefüggései mellett részletesen vizsgálja a 11. könyvben megtalálható Isis-körmenet alakjait (köztük is elsősorban a sánta öreget és a szárnyas szamarat 11, 8), és megállapítja, hogy ezek Lucius életének korábbi szereplőit és kalandjait elevenítik fel. G. N. Sandy[76] az 1–3.

---

62 DRAKE: „Candidus: a unifying theme in Apuleius' Metamorphoses"; LIBBY: „Moons, smoke, and mirrors in Apuleius' portrayal of Isis"

63 ENGLERT — LONG: „Functions of hair in Apuleius' Metamorphoses"; FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 62–67.

64 SCHLAM: *The structure of the Metamorphoses of Apuleius*.

65 DRAKE: „Candidus".

66 NETHERCUT: „Apuleius' literary art: resonance and depth in the Metamorphoses".

67 TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses".

68 FRANCIS: „Telling tales in the Metamorphoses of Apuleius".

69 PAPAIOANNOU: „Charite's rape, Psyche on the rock and the parallel function of marriage in Apuleius' Metamorphoses"; STABRYLA: „The functions of the tale of Cupid and Psyche in the structure of the Metamorphoses of Apuleius" stb.

70 FRANGOULIDIS: „« Cui videbor veri similia dicere proferens vera? »"

71 MAYRHOFER: „On two stories in Apuleius"; MURGATROYD: „Thelyphron's story".

72 FRANGOULIDIS: „The somnus funestus and the somnus vanus of Charite"; LATEINER: „Tlepolemus the spectral spouse".

73 FRANGOULIDIS: „Self-imitation in Apuleius' tales of Tlepolemus/Haemus and Thrasyleon".

74 BECHTLE: „The adultery-tales in the ninth book of Apuleius' Metamorphoses"; GARSON: „The faces of love in Apuleius' Metamorphoses"; MURGATROYD: „Erotic play in Apuleius' Tale of the Tub".

75 NETHERCUT: „Apuleius' literary art".

76 SANDY: „Forshadowing and suspense in Apuleius' Metamorphoses".

könyv előrevetítő, sejtető technikáit tanulmányozza, és bemutatja, hogyan válik egyre baljósabbá a hangulat azáltal, hogy az egymást követő történetek és események a mágiával való találkozásnak ugyanazt az alapképletét ismétlik. K. Dowden[77] narratológiai értelmezésében rávilágít Apuleius következetes nézőpont-kezelésére, és arra a törekvésére, hogy a közönségnek tetsző, „hihető" művet alkosson. P. Murgatroyd[78] két rövid tanulmányban a Thelyphron- és a hordó-történet irodalmi kidolgozottságát, ironikus, sejtető, szójátékokkal tarkított, finom szövetét vizsgálja.

A *Metamorphoses* szerkezeti egységét tehát sokan és sokféleképp bebizonyították. Ehhez szorosan kapcsolódik a mű tartalmi egységének a kérdése, melyet többnyire a következő formában tettek fel: mi volt Apuleius célja a regényével? Az erre választ kereső szakirodalmat a mélyebb jelentés — szórakoztatás tengely mentén csoportosítva mutatom be.

MÉLYEBB JELENTÉS — SZÓRAKOZTATÁS

A sokféle izgalmas, mulatságos és pikáns történet mind kizárólag az olvasó szórakoztatását szolgálja? Vagy valamiféle mélyebb értelem is rejlik a szemkápráztatóan színes felszín alatt?

Tény, hogy Apuleius bevallottan nagy hangsúlyt fektet az olvasó szórakoztatására. Művének már legelső mondatában kellemes időtöltést ígér: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam … Lector intende: laetaberis* (1, 1), és erre a céljára többször is visszatér a későbbiekben. Ebből, a komikus elemek túlsúlyából, illetve a formai sokféleségből indulnak ki azok a filológusok, akik a *Metamorphoses*ben csupán egy felületes szerző változatosnak szánt, könnyed és mulattató művét látják. Ezt az álláspontot képviselik azon tanulmányok írói, akik a regény formai következetlenségeit emelik ki (ld. előző pont), továbbá mások, akik elismerik ugyan az egységes szerkezetet, mégis úgy látják, hogy egyetlen komolyabb téma sem nyer az egész regényre nézve általános érvényt mint implicit jelentés. F. Norwood[79] szerint nem a modern értelemben vett egységet kellene keresni a *Metamorphoses*ben, hiszen Apuleius kortársai minden bizonnyal pusztán a szórakoztatást várták el a prózai fikciótól. A. Heiserman[80] is az ókori olvasók valószínűsíthető várakozásaiból indul ki: nehezen tudja elképzelni, hogy Apuleius és közönsége ezt a hétköznapi életről szóló, a szerethető bolond szerepét játszó, komikus főhős által elbeszélt történetet ne komédiaként értette volna. Szerinte a 11. könyv látszólagos komolysága is bohózatba fullad azáltal, hogy a szerző a magasztos vallásos élményeket is a bolond karakterével tapasztaltatja meg. G. Anderson[81] is a *Metamorphoses* ko-

[77] DOWDEN: „Apuleius and the art of narration".
[78] MURGATROYD: „Thelyphron's story"; „Erotic play in Apuleius' Tale of the Tub".
[79] NORWOOD: „The magic pilgrimage of Apuleius" 5.
[80] HEISERMAN: „Marvel as comedy".
[81] ANDERSON: „Phaedrus fabulator".

mikumára mint a regény kizárólagos tartalmi jellemzőjére helyezi a hangsúlyt tanulmányában, és ezt ő is kiterjeszti a 11. könyvre is, amelyben a beavatás ceremóniáinak és Isis papjainak paródiáját látja. E nézet továbbgondolt változatai alkotják a legfrissebb szakirodalom gerincét, melyekről a következő pontban fogok részletesebben beszélni.

A tartalmi egységet a közelmúltig többnyire a regény vallásos értelmezésében találták meg a kutatók. Eszerint éppen a legnagyobb fordulatot jelentő 11. könyv ad a *Metamorphoses*nak mélyebb jelentést, és emeli az első tíz könyv történeteit is a vallási példázat magasztos szintjére. Ehhez a legfontosabb kiindulópontot Mithras, Isis papjának a beszéde szolgáltatja, amelyben úgy értékeli Lucius átváltozása utáni hányattatásait, mint kíváncsisága és kéjvágya büntetését, és hosszas vezeklése után üdvözli őt a megváltó Isis megnyugvást hozó kultuszában: *Multis et variis exanclatis laboribus magnisque Fortunae tempestatibus et maximis actus procellis ad portum Quietis et aram Misericordiae tande*<m>*, Luci, venisti. Nec tibi natales ac ne dignitas quidem, vel ipsa, qua flores, usquam doctrina profuit, sed lubrico virentis aetatulae ad serviles delapsus voluptates curiositatis inprosperae sinistrum praemium reportasti.* (11, 15) Cupido és Psyche története Lucius sorsát allegorizálja, az 1–3. könyv mágikus meséi Luciust próbálják figyelmeztetni az őt fenyegető veszedelmekre, a rablók történetei a világ és a *fortuna* kegyetlenségét illusztrálják, míg a házasságtörésről és bosszúról szóló beszámolók érlelik meg a főhősben az igényt a kegyetlen és romlott világból való elvonulásra. Ilyen értelemben a regényt Isis kultuszát fogyasztható formában népszerűsítő, propagandisztikus tanmesének lehet tekinteni.[82] Többé-kevésbé ezt az értelmezést támogatják a formai egység kapcsán fentebb összefoglalt tanulmányok szerzői. R. W. Hooper[83] hozzáteszi, hogy Apuleius célja érdekében az összes többi istent és vallást nevetségessé teszi: a kereszténység a szamárháton hazalovagló, diadalittas Charite (7, 13) és a molnár velejéig romlott, egyistenhívő felesége (9, 14) által, Cybele fajtalan, effeminált és csaló papjai által, az olympusi istenek pedig komédiába illő, méltatlan viselkedésükkel válnak paródia tárgyává. Így a természetfeletti oltalmat kereső Luciusnak, és egyben az olvasónak is, nem marad más választása, mint Isis.

A vallásos olvasat egy érdekes változatát képviseli Merkelbach[84] elmélete, amelyről az első pontban szóltam részletesebben: eszerint nem pusztán a propaganda kedvéért van Isisnek szentelve a *Metamorphoses* egésze, hanem maga Isis mítosza, misztériumainak és beavatási ceremóniáinak liturgiája jelenik meg szimbolikusan a regényben.

A vallásos mellett a filozófiai értelmezésnek is nagyon gazdag szakirodalma van, ráadásul ez időtállóbbnak is bizonyult, hiszen a regényben található platonikus utalá-

---

[82] Ez a jellegzetesség pedig szorosabb kapcsolatot teremt a *Metamorphoses* és a regény határterületeihez sorolható apokrif apostolakták között, melyek a kereszténység szellemét voltak hivatva népszerűsíteni. Ezekről több nagyszerű magyar tanulmány született, pl.: ADAMIK: „Utószó"; SZEPESSY: „Az apokrif apostolakták és az antik regény"; IDEM: „József és Aseneth története és az antik regény"; IDEM: „Az Acta Xantippae et Polyxenae narratív modellje".

[83] HOOPER: „Structural unity in the Golden Ass".

[84] MERKELBACH: *Roman und Mysterium in der Antike.*

sok felderítése még ma is vonzza a kutatók érdeklődését, illetve ezek jelentősége nem kérdőjeleződött meg az utóbbi időkben sem. Az elmélet szíve-lelke Cupido és Psyche meséje, amely a filozófiai olvasat szerint a lélek isteni utáni vágyakozásának, a lélek istenihez való, *erós* általi felemelkedésének allegorikus története. Ezzel az epizóddal foglalkozik C. Moreschini[85] is, és a *De deo Socratis*ban kifejtett démonológia tanulságait használja fel az elemzéshez. K. Dowden[86] Psyche házassági/temetési jelenetét vizsgálja, és arra a következtetésre jut, hogy ez Psyche gyermekkorának végét jelképezi, és csak ezután jelenhet meg Cupido, aki a személyes *daimón*t testesíti meg. C. Panayotakis[87] a látás és a fény szerepét tárgyalja Psyche és Cupido kapcsolatában: Psyche heves vágya, hogy lássa titokzatos férjét, a léleknek az isteni fény látására irányuló küzdelmét jeleníti meg. A materiális világot a testi szemekkel, míg a másik, lényegi és örökkévaló világot lelki szemekkel kell felfogni. Psyche testi szemeivel kívánja látni Cupidót, aki az isteni fény egyedüli forrása a mesében, ezért elbukik.

R. Thibau[88] szerint ez a filozófiai értelmezés kiterjeszthető a regény egészére is: ahogy Psyche, úgy Lucius is az isteni utáni türelmetlen vágyakozása miatt kerül bajba, mert mindketten közvetlenül, az istenihez vezető hosszú és fáradságos út megkerülésével próbálják elérni azt. C. Schlam[89] az *Apologiá*t és a *De deo Socratis*t hívja tanúul annak bizonyítására, hogy Apuleius filozófiai érdeklődése szoros kapcsolatban áll a vallásossággal: többször felmerül nála az ember és isten közötti távolság, illetve ennek áthidalási lehetőségei. A platóni párhuzamok között is nagy jelentőséget kap a két — földi és égi — Venus ellentéte az *Apologiá*ban és a *Metamorphoses*ben is. A platonista dualizmus a kulcs a regény mélyebb rétegeihez S. Heller[90] szerint, amely az első tíz könyvet és az abban bemutatott állatias világot állítja szembe a 11. könyvvel és Isisszel, vagyis az isteni világával. N. Fick-Michel[91] számára Isis a platonikus Szépség és Igazság fogalmait testesíti meg, így Lucius az abszolút szépség szemlélésébe nyer beavatást, ami nem annyira vallásos, hanem inkább esztétikai esemény. A főhőst a rózsa, azaz a szépség szimbóluma utáni kutatás hajtja, és balszerencséjében is a látott-hallott történetek szépsége vigasztalja. N. Méthy[92] különbséget lát az isten és ember közötti kommunikáció témájában a *Metamorphoses* és Apuleius filozófiai művei között. Az előbbi 11. könyvében ugyanis Lucius *daimón* közvetítése nélkül, személyesen beszél Isisszel — a regénybeli istennő tehát fiktív és mitikus alak, Luciusszal való párbeszédük pedig a két világ közötti újfajta kommunikációt mutatja be.

---

[85] MORESCHINI: „La demonologia medioplatonica e le Metamorfosi di Apuleio".
[86] DOWDEN: „Psyche on the rock".
[87] PANAYOTAKIS: „Vision and light in Apuleius' tale of Psyche and her mysterious husband".
[88] THIBAU: „Les Méthamorphoses d'Apulée et la théorie platonicienne de l'Erôs".
[89] SCHLAM: „Platonica in the Metamorphoses of Apuleius".
[90] HELLER: „Apuleius, Platonic dualism and eleven".
[91] FICK-MICHEL: „Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée".
[92] MÉTHY: „La communication entre l'homme et la divinité dans les Métamorphoses d'Apulée".

Végül egy, a filozófiai hagyományok más szellemű felhasználását bemutató tanulmányt ismertetnék, amely W. H. Keulen[93] nevéhez fűződik. A szerző az Aristomenes-történet központi figuráját, Socratest veszi górcső alá, összehasonlítva a történeti Socrates komikus irodalmi ábrázolásával Aristophanés *Nephelai* című művében. Eszerint a két alak külseje, viselkedése, tragikus pátosz és szatirikus szellemesség között ingadozó karaktere sok közös vonással rendelkezik a cinikus koldus-filozófusokkal, valamint az ókor hivatásos vándor-történetmondóival, a babonaság és a nagyotmondás emblematikus figuráival.[94] A Lucius és a regénybeli Socrates között ugyancsak meglévő sokrétű hasonlóság a főhős-narrátort is e megbízhatatlan elbeszélők közé helyezi. És ezzel meg is érkeztünk a legfrissebb szakirodalom által felvetett és legszívesebben tárgyalt témakörhöz, amelyet az egyértelmű üzenet — játékos többértelműség tengely mentén elhelyezhető tanulmányok kapcsán szeretnék bemutatni.

EGYÉRTELMŰ ÜZENET — JÁTÉKOS TÖBBÉRTELMŰSÉG: NARRATOLÓGIA ÉS EGYÉB POSZTMODERN OLVASATOK

A *Metamorphoses* egyetlen, jól körülhatárolható üzenetet közvetít, vagy egyértelmű kijelentéseit vissza-visszavonva, Lucius mellett az olvasóból is bolondot csinálva, játékosan folyton tévútra csalja értelmezőjét?

Az első lehetőségre fentebb számos példát láthattunk. A problémát úttörőként J. J. Winkler[95] vetette fel monográfiájában, amely akkora, mai napig is tartó visszhangot keltett, hogy a szakirodalomban megjelent a „pre-Winkler"[96] kifejezés is azokra a tanulmányokra vonatkozóan, amelyek tőle függetlenül, őt megelőzve jutottak hasonló következtetésekre. Winkler a narratológia módszereit alkalmazva bemutatja Lucius kettős szerepét mint *auctor* (narrátor) és *actor* (az általa elbeszélt események főszereplője). Szerinte Apuleius szándékosan törekedett a többértelműségre, és bízta rá ezáltal az olvasóra, hogy maga válasszon az egyformán lehetséges, vallásos és parodikus olvasatok között. Ebben a felfogásban az Isis-pap, Mithras magyarázata is csak egy a szóba jöhető értelmezések közül, amellyel az olvasónak nem feltétlenül kell egyetértenie. A szerző a regénybeli narratív trükkök elemzése során hangsúlyozza a különbséget a szöveggel való első találkozás és az újraolvasás tapasztalata között, és bemutatja azokat a csapdákat, amelyek az első olvasásnál hamis következtetésekre vagy a későbbiekben meghiúsuló várakozásokra késztetnek. Ezáltal nemcsak Luciust, és a történetek főszereplőit lepik meg az egészen váratlanul érkező fordulatok, hanem az olvasót is. Az események, vagy akár egész elbeszélések félreértése Apuleius kedvenc témája: egymást követik a regényben a teljes cselekménysorokat gyökeresen átértel-

[93] KEULEN: „Comic invention and superstitious frenzy in Apuleius' Metamorphoses".
[94] Ld. még: WINKLER: *Auctor & actor* 233–242.
[95] Ibid.
[96] SCHLAM — FINKELPEARL: „A review of scholarship on Apuleius' Metamorphoses 1970–1998".

mező meglepetések, az igaznak beállított történetek hitelét megkérdőjelező befogadói reakciók, az egymásnak akár tökéletesen ellentmondó vélemények, értelmezések.[97] Ez alól a 11. könyv sem kivétel: Lucius a többszöri, költséges beavatással a pénzéhes Isis-papok áldozatává, és a szó szoros értelmében nevetséges bohóccá válik. Winkler mindezekből kiindulva a detektívtörténetekhez hasonlítja a *Metamorphoses*t, amelyekben egy végső megoldás átértelmezi és megnyugtatóan megmagyarázza a korábbi történéseket — a *Metamorphoses* azonban egy megoldás nélküli detektívsztori, amelyben a nyomozó szerepét az olvasónak kell betöltenie. Apuleius tehát azzal, hogy olvasóját játékosan bevonja műve világába, és teret hagy neki arra, hogy saját bőrén is tapasztalva a szereplők meglepetéseit kialakíthassa egyéni értelmezését, egy olyan szubjektív élményt mutat be, amely egyértelmű cselekményvezetéssel és befejezéssel közel sem lehetne ilyen hatásos. A regény így a vallásos meggyőződések, a vallásos tudásra való törekvés filozófiai komédiájává válik.

Winkler hasonló szellemben korábban már elemezte Héliodóros *Aithiopikáj*át is,[98] és egészen hasonló konklúzióra jutott — kritikusai elsősorban erre hivatkoznak, amikor eredményei méltatása mellett szóvá teszik, hogy inkább a posztmodern irodalomelmélet módszerei, és nem a két regény hasonlósága vezethetett ugyanazokra a következtetésekre.[99]

A legtöbb reakció azonban egyértelműen pozitív, és Winkler eredményeit felhasználva ebben az irányban gondolkodnak tovább. Előttük azonban érdemes kitérni két olyan tanulmányra, amelyek a „prewinkleri" kategóriába tartozóan évekkel korábban, vagy vele egy időben és tőle függetlenül részben hasonló olvasatokkal jelentkeztek, de mégsem váltottak ki túl nagy visszhangot. W. S. Smith[100] narratológiai munkájában Lucius elbeszélői szerepét vizsgálja, és feltárja megbízhatatlanságát és felületességét. Kimutatja, hogy Apuleius elbeszélői technikájának lényege és fő célja az olvasó várakozásainak meghiúsítása, így a regényben semmi sem az, aminek látszik. P. James[101] szerint a regény legfontosabb motívuma a *metamorphosis*, és — ami az új ebben a gondolatban — a fizikai átváltozásokon túl a cselekménybeli fordulatokat, a narrátor személyét is e fogalom körébe érti, így a winkleri többértelműség helyett a folyamatosan változó jelentést helyezi monográfiájának fókuszába.

Az *Auctor & actor*ra reagáló szerzők közül F. Jones[102] szerint az első, lineáris olvasás kell a kiindulópontunk legyen, mert az újraolvasás a 11. könyv eseményeire próbál magyarázatot találni, és az első olvasat képes csak igazán érzékelni, amit Apuleius ki kívánt fejezni: a világ anarchikus. N. Shumate[103] Winkler kutatásait igyekszik kiegészíteni abban a tekintetben, hogy míg Winkler Lucius *auctor*-szerepére koncentrált,

---

[97] Ezt a kérdést állítom dolgozatom 4. fejezetének középpontjába.

[98] WINKLER: „The mendacity of Calasiris and the narrative strategy of Heliodorus' Aithiopika".

[99] DOWDEN: „Apuleius revalued"; VAN DER PAARDT: „Playing the game".

[100] SMITH: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses".

[101] JAMES: *Unity in diversity*.

[102] JONES: „Punishment and the dual plan of the world in the Metamorphoses of Apuleius".

[103] SHUMATE: *Crisis and conversion in Apuleius' Metamorphoses*.

Shumate inkább mint *actor*t vizsgálja. Más, szintén megtérésekről beszámoló irodalmi művekkel összehasonlítva arra a következtetésre jut, hogy a *Metamorphoses* hiteles megtérés-regény az *actor* szemszögéből elbeszélve, ha pedig figyelembe vesszük, hogy nem zárul egyértelmű megoldással, a regény egyszerre megszólítása és kritikája a vallásos tapasztalatnak. J. L. Penwill[104] félreolvasások, félreértések sorozataként tárgyalja a regényt, amely így egy platonista alapigazság köré épül, miszerint az érzékelhető világnak nincs egyetlen, biztos „olvasata", mert a róla szóló ismereteink az újabb és újabb információk miatt folyamatosan változnak. P. Murgatroyd[105] is azon a véleményen van, hogy az Isis-könyv egyaránt megengedi a komoly és a komikus értelmezést is, bár tanulmányában — Winkler mellett S. J. Harrison könyvére[106] is hivatkozva — elsősorban az utóbbit fejti ki és támogatja, és Lucius komikus antihős és megbízhatatlan narrátor voltát, Isis Venusszal közös vonásait és papjainak csalókra utaló, gyanús viselkedését emeli ki. Érdekes ötlete, hogy elismeri Mithras beszédének propagandisztikus jellegét, de úgy véli, hogy a térítő szándék nem az olvasóra, hanem csupán az ünnepi menet közönségére terjed ki.

A további narratológiai elemzések közül érdemes kiemelni K. Dowden[107] „prewinkleri", korábban már hivatkozott munkáját, amelyben Apuleius olvasóközpontú, hihetőségre törekvő narratív technikáját mutatja be. Ugyanakkor több olyan mozzanatra is felhívja a figyelmet, amikor a szerző az illúziót lerombolva betör saját elbeszélésébe, és éppen annak fiktív voltát helyezi előtérbe.[108] A hihetőség stratégiáival foglalkozik Ch. Francis[109] és A. Laird[110] is. H. Hofmann[111] tanulmánya bebizonyítja, hogy a *Metamorphoses* nemcsak parodikus elbeszélés, hanem az elbeszélés paródiája is, D. Van Mal-Maeder[112] pedig ugyanazon események különböző értelmezéseit és narrátoronként eltérő elbeszéléseit vizsgálja. W. Keulen[113] is Lucius narrátori megbízhatatlanságából indul ki, és a kardnyelő anekdotát (1, 4) az elbeszélő fikciófelfogásának programmatikus kifejezéseként elemzi: általa a regény a vulgáris szórakoztatás és az illúzió, a becsapás kontextusába helyeződik.

A regény dekonstruktivista jellegű többértelműsége illetve értelmezhetetlensége mellett annak más érdekes aspektusait is vizsgálta már a legújabb szakirodalom, és a posztmodern irodalomelméleti irányzatok legtöbbje hozzátette már a magáét a *Metamorphoses* lehetséges értelmezéseihez. A pszichológiai olvasatok közül talán az

---

104 PENWILL: „Ambages reciprocae: reviewing Apuleius' Metamorphoses".

105 MURGATROYD: „The ending of Apuleius' Metamorphoses".

106 HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 238–252.

107 DOWDEN: „Apuleius and the art of narration".

108 Ezt a kettősséget részletesen is kifejtem dolgozatom 5. fejezetében.

109 FRANCIS: „Telling tales in the Metamorphoses of Apuleius".

110 LAIRD: „Fiction, bewitchment and story worlds: the implications of claims to truth in Apuleius"

111 HOFMANN: „Parodie des Erzählens — Erzählen als Parodie: Der Goldene Esel des Apuleius".

112 VAN MAL-MAEDER: „L'Ane d'Or ou les métamorphoses d'un récit: illustration de la subjectivité humaine".

113 KEULEN: „Swordplay-wordplay: phraseology of fiction in Apuleius' Metamorphoses".

egyik legérdekesebb L. Kenaan[114] tanulmánya, amely a regényt álom-narratívaként érti. Megállapítja, hogy a prológus beszélője hipnotizőrként ringatja álomba az olvasót, ahol az szembesülhet ábrándjaival és szorongásaival. A szerző párhuzamot von az ókori álomfejtés és irodalomkritika módszerei, illetve az álmok belső logikája és a költői képzelet működése között, és erre alapozva sorra veszi a regény álomszerű momentumait.

A genderkutatás is felfedezte már a nőket többnyire negatív színben bemutató *Metamorphoses*t. Képviselői közül G. Cooper[115] például a többször felcserélődő nemi szerepeket vizsgálja, J. E. Carr[116] a nőket gúnyoló diatribé hagyományát Iuvenalisnál és Apuleiusnál.

Az olvasót középpontba állító, ún. reader-response elméletek egyike, a recepciótörténet lehetőségeit aknázza ki néhány újabb tanulmány: R. H. Carver[117] és J. H. Gaisser[118] terjedelmes monográfiái, valamint a hazai szakirodalomban Kiss Farkas G. írása.[119] Nagyon érdekesek továbbá a *Metamorphoses*nek azok az értelmezései, amelyek az olvasót nemcsak mint többé-kevésbé aktív befogadót helyezik a fókuszba, hanem feltárják a regény azon részleteit is, melyek a fikcióból mintegy kinyúlva magukkal rántják, és a fikció részévé, szereplőjévé vagy tárgyává teszik az olvasót. Érintőlegesen és bevezetésképpen ehhez sorolható N. W. Slater[120] munkája, amely elsősorban a Nevetés-ünnep példáján azt vizsgálja, milyen könnyen lesz a regényben közönségből látványosság és fordítva. K. Dowden[121] többször is hivatkozott tanulmánya már magát az olvasót látja megjelenítve a Nevetés-ünnep és a 10. könyvben megrendezésre kerülő amfiteátrumi előadás közönségében. A. Kirichenko[122] szerint pedig egyenesen az olvasó kíváncsisága a *Metamorphoses* céltáblája. Az olvasóval folyamatos párbeszédet folytató narrátor legfőbb törekvése — azon túl, hogy olthatatlan szenvedéllyel hallgasson (ki) másokat — az, hogy a szerinte minden apró, szaftos részletet tudni akaró olvasó kíváncsiságát kielégítse, tehát vérbeli pletykás módjára adja-vegye az érdekességeket. Miután beavatták Isis misztériumaiba, Lucius az eddig vigaszt nyújtó és szórakoztató *curiositas*t már szentségtörésnek titulálja, és óva inti tőle olvasóját,[123] ezzel bizonyságot téve arról is, hogy közel sem hízelgő módon feltételezi az olvasóról ezt a szentségtörő tolakodást. A fiktív olvasó kotnyeleskedése a regény egészében fontos szerepet játszik, a prológusban neki (*tibi*) szóló ígérettől kezdve az azt félbe-

---

114 KENAAN: „Delusion and dream in Apuleius' Metamorphoses".

115 COOPER: „Sexual and ethical reversal in Apuleius: the Metamorphoses as anti-epic".

116 CARR: „The view of women in Apuleius".

117 CARVER: *The Protean Ass*.

118 GAISSER: *The fortunes of Apuleius and the Golden Ass*.

119 KISS FARKAS: „Apuleius a reneszánszban, avagy A fikció metamorfózisa".

120 SLATER: „Spectator and spectacle in Apuleius".

121 DOWDEN: „Apuleius and the art of narration".

122 KIRICHENKO: „Satire, propaganda and the pleasure of reading".

123 *Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contrahe*<re>*nt et aures et linguae illae temerariae curiositatis*. (11, 23)

szakító türelmetlen kérdésen (*Quis ille?* 1, 1), az esetleges kifogásainak megválaszolásán[124] és az egyre több botrányos pletyka elbeszélésén át egészen a 11. könyvben szereplő, fentebb idézett figyelmeztetésig, amely már implicite azt sugallja, hogy míg Lucius kigyógyult kíváncsiságából, addig az olvasó egyre alacsonyabbra süllyedve, a vallási tabu megtörésének szándékával súlyos bűnt is képes lenne elkövetni. Ennek ellenére a narrátor mégis beszámol beavatásának szimbolikus jelentéséről,[125] hogy ne adjon okot a csalódásra, úgyhogy az olvasó megkönnyebbülve veheti tudomásul, nem maradt egyedül a bűnben, és Luciust továbbra is cinkostársának tudhatja. És minthogy a kíváncsiság az olvasás nélkülözhetetlen előfeltétele, a regény ebben az értelmezésben az olvasói kíváncsiság ironikus komédiájává válik.

KÖVETKEZTETÉSEK, CÉLKITŰZÉSEK

Mi a tanulság mindebből? Bár igyekeztem a szakirodalom szertefutó és itt-ott újra egymásba gabalyodó szálait csoportosításommal többé-kevésbé jól fésült fonatokba rendezni, az összkép, és ezzel együtt a valóság mégis rendezetlennek hat. Szándékosan nem egyszerűsítettem a *Metamorphoses* értelmezésének kutatástörténetét azzal, hogy mellőzöm a dolgozatomhoz szorosabban nem kötődő olvasat-irányokat. Célom mindezzel az volt, hogy a helyzetet a maga összetettségében és bonyolultságában bemutatva érzékeltessem, hogy az egység — sokféleség probléma nem csupán a regényen belül, hanem azon kívül, befogadás- és értelmezéstörténetében is érvényes.

Ahány kor és — némi túlzással — ahány olvasó, annyi olvasat, hiszen manapság is rengeteg különféle nézőpont él egymással párhuzamosan, egymást nem is annyira kioltva, mint inkább kiegészítve, árnyalva, támogatva vagy éppen cáfolva, de mindenképpen segítve egymás megértését. Ez a sok-sok különböző szín így mégis valamiféle egységes szövetté áll össze, és alapot szolgáltat újabb és újabb értelmezések, vagy legalább nézőpontok kialakításához.

Mint fentebb bemutattam, ugyanez a mechanizmus működik a regényen belül is: a sokféle történet, hangnem, téma egymással bonyolult kölcsönhatásba lépve egyetlen színes regényt alkotnak, és együttesen hatnak az olvasóra. A *Metamorphoses* elemei, a komédiák prológusaira emlékeztető bevezető, a pajzán milétosi mesékhez hasonlító betét-elbeszélések, a mítosz- vagy népmeseszerű Cupido és Psyche-történet, a komikus szereplők önmagukban is mind irodalmi előzményeik recepcióiként foghatók

---

[124] *Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis: „unde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint, scire potuisti?" Accipe igitur, quem ad modum homo curiosus iumenti faciem sustinens cuncta, quae in perniciem pistoris mei gesta sunt, cognovi*. (9, 30)

[125] *Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo. Igitur audi, sed crede, quae vera sunt. Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi, | nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proxumo. Ecce tibi rettuli, quae, quamvis audita, ignores tamen necesse est*. (11, 23)

fel.[126] A befogadás-láncolat következő fokán a regény szereplői és narrátora, sőt, fiktív olvasója is ott áll, akik mind ismereteik, tapasztalataik, jellemük szerint értik és kommentálják az eseményeket és elbeszéléseket. És végül ott a valós olvasó, aki szintén mindezek alapjaira és az őt megelőző értelmezéstörténet általa ismert részleteire építi olvasatát. Az olvasó elméje tehát az a hely, ahol a dialogikus helyett sokkal inkább polifón, abszolút intertextualitásra épülő irodalmi kommunikáció rengeteg, több szinten is megjelenő szereplője egyszerre, és mégis többé-kevésbé egységesen megszólalhat. Ebben az értelemben tehát minden mindennel összefügg: a regényt létrehozó kulturális közeg, a cselekmény szereplőinek értelmezései, a szakirodalom eredményei és az egyes olvasó véleménye mind kölcsönösen hatnak egymásra és meghatározzák egymást.

Célom tehát, hogy a mai irodalomelmélet olvasóközpontú eredményeire alapozva, és a retorikai irodalomkritika módszereit alkalmazva a *Metamorphoses*t a maga „egységes sokféleségében" mutassam be: meggyőződésem ugyanis, hogy ahelyett, hogy megoldandó problémának tekintenénk a regény sokszínűségét, jóval célravezetőbb azt annak alapjellemzőjeként tudomásul venni és természetét feltárni. *Exordior*.

[126] Ezt a témát fejtem ki dolgozatom 3. fejezetében.

2. fejezet

A káosz harmóniája

A *Metamorphoses* felépítése

Apuleius a már idézett első mondatokban megígéri közönségének, hogy a sokféle történeten, melyet elmesélni készül, jól fog szórakozni (1, 1). A gyanútlan olvasó tehát kíváncsian figyeli a hiszékeny Lucius botladozását, szörnyülködik a horrorisztikus fordulatokon, és jóízűen nevet a mulatságos kalandokon. És miután egészen elbódította az elbeszélő „csintalan csacsogása",[127] arra eszmél, hogy a szerző félrevezette őt: a „tarka történetekből", pajzán kalandokból, komikus helyzetekből a főhőssel együtt váratlanul a hatalmas istennő, Isis magasztos világába csöppen.

Az előző fejezetben bemutattam e színes regény nem kevésbé színes olvasatait, melyekért a befejezésen kívül a betéttörténetek is felelősek. Ezeknek az elbeszéléseknek első pillantásra vajmi kevés közük van a főcselekményhez, inkább csak szórakoztató kitérőknek, változatos dekorációnak tűnnek. De valóban egységet, következetes szerkesztői elveket nélkülöző, folt hátán folt regény a *Metamorphoses*? Hogy igazán megérthessük Apuleius művének a természetét, első és legfontosabb dolgunk, hogy feltérképezzük ezt a sok vitát kiváltott, bonyolult szerkezetet. Az első fejezet Egység — sokféleség pontjában ismertettem a szakirodalom ezzel kapcsolatos álláspontjait. A következőkben csak a regény szövegére koncentrálok.

PROLÓGUS

A regény egészéhez hasonlóan vitatott prológus két részét határozott cezúra választja el egymástól. Az első szakasz egyetlen mondatból áll, amelyben az elbeszélő átváltozásokról szóló, változatos milétosi történeteket ígér az olvasónak, majd az *exordior* szóval látszólag bele is fog a mesélésbe. Ehelyett azonban egy újabb prológus következik, amelyben a beszélő a fiktív olvasó *quis ille?* kérdésére válaszolva röviden bemutatkozik, és görög anyanyelvűnek vallva magát szabadkozik műve esetleges nyelvi hibái miatt.

A beszélő kilétének problémája az, amit máig sem sikerült egyértelműen megoldani.[128] A bemutatkozás alapján körvonalazódó figura jellemzői ugyanis sem Apuleiusra,

---

[127] Révay J. fordítása (25.)

[128] A témával részletesen foglalkozik az alábbi tanulmánykötet: KAHANE — LAIRD: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*; illetve WINKLER: *Auctor & actor* 180–203.

sem narrátorára, Luciusra nem illenek. A szakirodalmi vitában született megfejtések bemutatása helyett azonban jelen fejezetben jobban érdekel minket a prológus szerkezetének különlegessége. Mi célja lehet a bevezető második szakaszának, amikor az első már a mese ígéretével zárult? Mi végre került a regény élére a beszélő kilétét összezavaró, váratlan ráadás-prológus? A Lucius és önmaga közé iktatott regényalak révén a szerző még egy lépcsőfokkal távolabb kerül művétől, hiszen Apuleius a prológusban megismert görög beszélő szájába adja Lucius egyes szám első személyben elmondandó történetét. Ez a kétszeres távolítás külön hangsúlyt kap a második prológus váratlansága folytán. Ugyanakkor a látszatbefejezés, majd meglepetésként érkező újrakezdés a regényben a későbbiek során is többször előforduló szerkesztési technika, amely, mint látni fogjuk, zavarba ejtő és elgondolkodtató természete folytán felhívja a figyelmet a ráadásra.

A prológus után a regény három, határozottan elkülöníthető részre oszlik:

I. Lucius találkozásai a mágiával (1, 2–3, 26)
II. Lucius kalandjai szamárbőrben (3, 27–10, 34)
III. Lucius visszaváltozása és beavatásai (11)

A következőkben ezt a három nagy egységet tekintem át részletesen.

I. Lucius találkozásai a mágiával (1, 2–3, 26)

A prológus után elkezdődő és Lucius átváltozásáig tartó rész a narrátor-főhős jellemét, majd a mágiával való egyre közelebbi kapcsolatát mutatja be. A bevezető szakaszban (1), amely a főhős utazását és megérkezését beszéli el, megismerjük Lucius kíváncsi, hiszékeny és mohó természetét, és meghallgatjuk Aristomenes történetét (1, 5–19), amely a thessaliai boszorkányok veszélyes hatalmáról szól. Az elbeszélés egyszerre árnyalja tovább a Lucius hiszékenységéről festett képet, és szolgál figyelmeztetésként a főhős számára, hogy óvakodjon a mágiától. Végül pedig azzal, hogy Lucius megérkezik Milo, a fösvény házába, a komédiák jellegzetes világába csöppenünk, és a főhős egyértelműen komikus (anti)hőssé válik (1, 20–26).

A második szakaszban (2, 1–3, 26) a bevezetés által megalapozott szellemben egymást váltják a komikus és pajzán történések (kaland Fotisszal, a „rablók" legyilkolása és a Nevetés-ünnep), valamint a mágiával kapcsolatos események és elbeszélések, amelyekben maga Lucius is egyre közelebbről válik érintetté: először csak mások történetein keresztül ismerkedik meg a mágiával, majd szerencsés kimenetellel ugyan, de a Nevetés ünnepén ő is áldozatává válik. Később kilesi Pamphile átváltozását, végül pedig szamárrá válik maga is. A mágia fenyegetése tehát egyre szorosabb, mígnem utoléri a figyelmeztetésekre fittyet hányó, kíváncsiságában ostobán elébe is szaladó Luciust. Ugyanakkor a komikus és mágikus elemek egyre sűrűbb váltakozása a rész végére teljesen összemossa a természetfelettit a közönséges bohózattal.

1. Lucius jellemének és a regény világának bemutatása (1, 2–26)

a. Lucius bemutatkozása (1, 2–4)

Az egyes szám első személyben elbeszélt történet főhősét Thessaliába szólítják üzleti ügyei. Utazása közben arra lesz figyelmes, hogy két idegen az egyikükkel — állítólag — megesett történet igazságtartalmán vitatkozik. A Lucius, *sititor novitatis*, azonnal hallani szeretné a mesét, és a következő példával támasztja alá véleményét, miszerint a csodás dolgok igenis megeshetnek: előző este majdnem megfulladt egy torkán akadt falattól, ugyanakkor a saját szemével látott Athénban egy vásári mutatványost, aki egész kardokat nyelt le egy karcolás nélkül. Hozzáteszi, hogy társa helyett is el fogja hinni az idegen utazó történetét (*ego tibi solus haec pro isto credam*), és ebédet ígér cserébe.

Miután tehát ebben a bevezető szakaszban megismerhettük a narrátor-főhős kíváncsiságát, naivitását és hetvenkedő butaságát, kezdetét is veszi az első betételbeszélés, Aristomenes története.

b. Aristomenes története (1, 5–19)

A kereskedő Aristomenes a thessaliai Hypatába utazik Luciushoz hasonlóan üzleti ügyben, és egy fürdőben régi barátjába, Socratesbe botlik. Az otthon már holtnak hitt és meggyászolt, szánalmas külsejű férfit Aristomenes felkarolja, szállására viszi, megeteti, megitatja. Miután jól felöntöttek a garatra, Socrates elmeséli, hogyan került ebbe a nyomorúságos állapotba.

Üzleti útjáról tartott éppen hazafelé, amikor kirabolták, ezért betért egy fogadóba, ahol viszonyt kezdett a kocsmáros asszonnyal, Meroéval. A nőről utóbb kiderült, hogy boszorkány, *saga … et divini potens*, aki bármire képes, hogy a kiszemelt férfiakat ágyába csalja, vagy bosszút álljon azokon, akik magukra vonták a haragját. Hűtlen szeretőjét hóddá, a szomszéd kocsmárost békává változtatta, aki azóta rekedt brekegéssel üdvözli vendégeit a boroshordóból, de birkává tett egy ellene pert indító ügyvédet is, aki most birkabőrben folytatja a praxisát. Miután meghallgatta azt is, hogyan hiúsította meg a boszorkány az ellene szőtt összeesküvést, Aristomenes a komikus részletek ellenére is halálra rémül, és azt javasolja Socratesnek, hogy hajnalban szökjenek el együtt.

Aristomenes az ágyával eltorlaszolja a szobája ajtaját, majd álomba merülnek. Ám egyszer csak az ajtó kiszakad a helyéről, az ágy Aristomenes fejére borul, és onnan, *testudo factus* nézi végig, ahogy két asszony, Panthia és Meroe bosszút áll a szökést tervezgető Socratesen. Felvágják a torkát, kitépik a szívét, a sebet pedig egy ráolvasás kíséretében betömik egy szivaccsal. A szerencsétlenkedésével egyre inkább komikus hősként viselkedő Aristomenest levizelik, majd otthagyják, az ajtó pedig érintetlenül visszaáll a helyére. A férfi attól rettegve, hogy őt hiszik majd barátja gyilkosának, megpróbál elmenekülni, de a kapus gyanús viselkedése miatt feltartóztatja, így kénytelen visszatérni a szobájába. Végső elkeseredésében felakasztja magát egy gerendára,

ám a kötél elszakad, Aristomenes pedig éppen Socratesre esik, aki legnagyobb meglepetésére és örömére felébred.

A két cimbora útnak is indul. Aristomenes úgy gondolja, részegségében álmodhatta a rémes eseményeket, de a halottsápadt Socrates is hasonló lidércnyomásról számol be, és amikor a szomját csillapítandó a folyóvíz fölé hajol, kifordul a szivacs a torkából, ő pedig holtan esik össze. Aristomenes eltemeti barátját, majd hazáját és családját maga mögött hagyva új életet kezd.

A történet befejeztével Aristomenes útitársa ismét hazugságnak bélyegzi az elhangzottakat, Lucius viszont úgy véli, semmi sem lehetetlen (*Ego vero … nihil impossibile arbitror*), ugyanakkor nem von le belőle semmilyen tanulságot, hanem csupán hálás a szórakoztatásért, amely megkönnyítette az útjukat.[129]

c. A fösvény háza (1, 20–26)

Komédiába illő jelenetek egész sora következik, amikor Lucius Hypatába érkezik, és egy kocsmáros asszonytól érdeklődik leendő vendéglátója, Milo után. A nő elmondja, hogy Milónak rengeteg a pénze, zsugoriságában mégis kolduskénti él feleségével és egyetlen szolgálójával. Lucius elsőként ezzel a kissé udvariatlan szolgálólánynyal, Fotisszal találkozik, Milót és feleségét pedig asztalnál találja. A szívélyes fogadtatás után Lucius ebédre halakat vásárol a piacon, és összefut régi iskolatársával, Pythiasszal, aki rendőrként túl drágának és hitványnak ítéli a halakat, ezért az árus szeme előtt összetapostatja azokat. Lucius pénz és étel nélkül marad, úgyhogy a fürdő után egyenest a szobájába siet, majd miután kielégítette Milo mindenre kiterjedő kíváncsiságát, korgó gyomorral fekszik le aludni.

2. Mágikus komédia, komikus mágia (2, 1–3, 26)

a. Figyelmeztetések (2, 1–5)

Másnap reggel Lucius ég a vágytól, hogy végre találkozhasson a legendás thessaliai mágiával, és séta közben arról képzelődik, hogy semmi sem az, aminek látszik, mindenben varázslat van. Mágiának ugyan a nyomával sem, de egy rég nem látott rokonnal találkozik Lucius: Byrrhena, az előkelő asszony meg is hívja házába. A bejárati csarnokban a főhős megcsodál egy szoborcsoportot, amely Dianát és a rá leselkedő Actaeont ábrázolja annak szarvassá változása előtti percekben, és amely előrevetíti Lucius későbbi sorsát.

Byrrhena figyelmezteti Luciust, hogy Milo felesége, Pamphile boszorkány, és minden csinos ifjúra kiveti a hálóját. Lucius ahelyett, hogy megijedne, boldogan fogadja a hírt, mert így végre közel férkőzhet a vágyva vágyott varázslatokhoz. De mivel nem akarja vendéglátója feleségét elcsábítani, úgy dönt, a szolgálót, Fotist veszi célba.

---

[129] Aristomenes is elhitte Socrates történetét, és meg is rémült tőle. Luciusban sem keltenek gyanút a komikus és figyelmeztető részletek (részegség, álom), de Aristomenesszel ellentétben ezek után mégsem kerülni, hanem keresni akarja a boszorkányságot. Szkeptikus útitársához képest Aristomenes hiszékeny, Lucius viszont ezen felül még ostoba is.

b. Kaland a szolgálólánnyal (2, 6–17)

Mikor Lucius hazaér, azonnal udvarolni kezd az ebéddel foglalatoskodó lánynak, és hosszasan értekezik a női haj szépségéről. Estére randevút beszélnek meg, amit csak a Milóval és Pamphilével elköltendő vacsora késleltet.

Pamphile a lámpából megjósolja a másnapi időjárást, bűbájoskodásairól mit sem sejtő férje ki is neveti. Erre Lucius újra amellett érvel, hogy a hihetetlen dolgok igenis megtörténhetnek, és mesél egy vándor csillagjósról, Diophanesról, aki egyszer azt jövendölte neki, hogy híres ember lesz belőle, és könyvekben fogják megörökíteni a kalandjait. Milo válaszul elmeséli, hogy náluk is járt Diophanes, és csalónak bizonyult. Éppen széles közönség előtt egy kereskedőnek jósolta meg jó pénzért, melyik lesz a legalkalmasabb nap számára a kihajózásra, amikor egy régi ismerőse bukkant fel, és utazásáról kérdezte. Diophanes elfeledkezve a körülötte állókról elpanaszolta, hogy alig úszott meg ép bőrrel egy hajótörést. Erre a kereskedő visszavette a pénzét, és a nézők hahotája közepette ott hagyta a csalót. Lucius „bizonyítéka" a természetfeletti létezésére tehát újra egy szemfényvesztés, amit teljesen komolyan vett — épp úgy, mint a regény elején a mutatványos kardnyelő trükkjét.[130]

Vacsora után naiv főhősünk szobájába siet, ahol aztán hajnalig borozgat, és szeretkezik Fotisszal.

c. Mágia testközelből (2, 18–3, 26)

Egy nap Lucius lakomameghívást kap Byrrhenától. Fotis figyelmezteti, hogy bandák garázdálkodnak az utcákon éjszaka, úgyhogy Lucius kardot is visz magával. A pompás lakomán a boszorkányságra terelődik a szó, és valamelyik vendég a többiek harsány kacajától kísérve megemlíti, hogy egyikük már a testrablók áldozatává vált. Thelyphron el is meséli szerencsétlenségének történetét.

Thessaliában utazgatott, amikor a pénzszűke rákényszerítette, hogy elvállalja egy halott őrzését, és megvédje a testrészeire vadászó boszorkányok állítólagos támadásaitól. Bár egy járókelő részletesen elmondta, mik a boszorkányok módszerei, sőt, azt is, hogy aki mégsem tudja megvédeni a holttestet, annak saját arcából kivágott darabbal kell pótolnia a hiányt, Thelyphron nem vette komolyan a veszélyt, és jelentkezett a munkára. Az özvegy zokogva fogadta, készített egy komikus leltárt elhunyt férje arcáról, és egyedül hagyta a halottal Thelyphront. Az éjszaka leszálltával egy menyét osont a szobába, az őrző pedig halálos mély álomba merült.

Reggel a halott arca csonkítatlannak tűnt, el is indult a temetési menet, ámde megjelent az elhunyt férfi nagybátyja, és az özvegyet gyanúsította gyilkossággal. Hogy fényt derítsenek az esetre, egy Zatchlas nevű egyiptomi varázslót kértek fel, hogy busás fizetségért támassza fel kis időre a halottat. Zatchlas elvégezte a szertartást, életre kényszerítette a holtat, az pedig feleségét nevezte meg gyilkosának, és elmesélte

[130] Érdekes kettősséget ad a történetnek az a tény, hogy az olvasó a kezében tartja a bizonyítékot Diophanes jóslatának igazára: magát a regényt. Apuleius szellemes poénja így duplán is elsül.

az elmúlt éjszaka történéseit. Eszerint holtteste őrzőjére a boszorkányok bocsátottak álmot, aztán őt kezdték nevén szólítgatni. Csakhogy őt is, őrzőjét is Thelyphronnak hívják, ezért az alvó indult az ajtóhoz a holt helyett, és a boszorkányok az ő orrát és füleit vágták le, és pótolták viaszmásolattal. Thelyphronnak csakugyan a kezében maradtak viaszfülei és -orra, úgyhogy szégyenszemre kénytelen volt otthonát maga mögött hagyni, és elbujdosni.

A történetet a vendégek ismételt, részeg kacagása zárja, Luciust sem ijeszti meg az újabb implicit figyelmeztetés. Byrrhena elmagyarázza neki, hogy másnap lesz a Nevetés istenének ünnepe, amelyre ki kellene eszelnie egy tréfát. Lucius készséggel megígéri, majd inasával együtt tántorogva hazaindul. Mikor megérkeznek, három testes alakot látnak Milo kapuján dörömbölni. Lucius rablóknak véli őket, ezért előrántja kardját, és mindhármat lekaszabolja, majd, mint aki jól végezte dolgát, ágyba bújik, és elalszik.

Reggel a felelősségre vonástól rettegve ébred, jön is érte a hatóság, és a nevetéstől pukkadozó bámészkodóktól kísérve bíróságra, majd az óriási nézősereg miatt színházba viszik az ügyét megtárgyalni. Vádlója előadja, hogy saját szemével látta, amint Lucius kegyetlenül legyilkolt három fiatalembert. Lucius maga mondja saját védőbeszédét, és alaposan kiszínezi az eseményeket: elmondása szerint a rablók Milóék lemészárlásán tanácskoztak, aztán csatarendbe sorakoztak, és egyenként rárontottak. A beszédet újra kitörő kacaj fogadja, aztán megjelennek az áldozatok letakart holttesteinél az özvegyek, és bosszút követelnek. Luciust kínvallatással fenyegetik, majd leleplezik az áldozatokat — hullák helyett három kecskebőrtömlőt. A közönség dől a nevetéstől, Luciust Milo hazakíséri, majd megjelenik náluk a bíró, és szobrot ajánl fel Luciusnak azért, amiért ilyen jó viccel tisztelte meg a Nevetés istenének ünnepét.

A főhős majd' elsüllyed a szégyentől, és szobájába bújik. Fotis meglátogatja, és elárulja, hogy ő tehet mindenről, és beavatja Luciust asszonya, Pamphile titkos „misztériumaiba":[131] a boszorkány legújabb áldozatának elcsábításán munkálkodik, és előző nap elküldte Fotist, hogy szerezze meg az ifjú néhány hajfürtjét a borbélytól. A mester azonban rajtakapta és elkergette a lányt, aki Pamphile haragjától félve kecskebőrtömlők szőrét vitte haza asszonyának. Éjszaka aztán Pamphile elvégezte a visszataszító szertartást, és a megkívánt ifjú helyett a kecskebőrtömlőket vonzotta magához, amiktől aztán Lucius becsülettel megvédte a házat.

Lucius így már nemcsak mások történetei által találkozhatott a mágia rombolásával, hanem ő maga is áldozatává vált — mégis jót nevet az elbeszélésen, majd azt kéri Fotistól, mutassa meg asszonyát varázslás közben. A lány így is tesz, és egy éjjel Lucius az ajtó hasadékán át kilesheti, hogyan változik bagollyá Pamphile, hogy a szerelméhez repülhessen. Főhősünknek ez sem elég, most már ő is madár szeretne lenni, úgyhogy könyörgésére Fotis ad neki egy varázskenőcsöt. Csakhogy Lucius ettől nem

[131] *„Paveo", inquit, „et formido solide domus huius operta detegere et arcana dominae meae revelare secreta … iam scies erae meae miranda secreta, quibus obaudiunt manes, turbantur sidera, coguntur numina, serviunt elementa."* (3, 15)

madárrá, hanem esetlen szamárrá változik. Fotis megígéri, hogy reggelre hoz rózsákat, a varázslat ellenszerét, addig viszont Luciusnak az istállóban kell átvészelnie az éjszakát, ahol nemcsak a többi állat, hanem még saját szolgája is jól elveri. Még az éjjel rájuk tör egy rablóbanda, és elviszik a szamarat Milo minden vagyonával együtt — és ezzel kezdetét veszi Lucius kálváriája.

A regény első része tehát bemutatta a narrátor-főszereplőt mint igazi, bohózatba illő antihőst, és egy hasonlóan komikus, fösvényekkel, bűbájos vénasszonyokkal, furfangos szolgálókkal teli világba helyezte. Lucius az őt éppen óva inteni szándékozó betéttörténetek által és a főcselekménybeli események során egyre közelebb és közelebb kerül leghőbb vágyához, a mágiához, végül szamárbőrbe szorul. Az első rész struktúrájának alapos áttekintése tehát egyáltalán nem egy ötletszerűen összedobált mű képét mutatja: a mesteri szerkesztésnek, a mágikus és humoros történetek és események egyre sűrűbb váltakozásának, valamint a rémisztő jelenetekben is rendre felbukkanó komikumnak köszönhetően mindent átitat a komédiák szellemes és az Atellana vaskosan bohóckodó hangulata.

II. Szamárbőrben (3, 27–10, 34)

A második rész, amelyben Lucius szamárbőrben elszenvedett kalandjait követhetjük nyomon, tulajdonképpen „kettő az egyben": olyan határozottan oszlik két szakaszra, hogy önálló részeknek is tekinthetnénk őket, ha nem fogná mégis egységbe a kettőt Lucius szamár-alakja, és a Charite-történet folytatása. Az első szakaszban (3, 28–7, 13) Lucius a rablók barlangjában tartózkodik, meghallgatja a banditák „heroikus" történeteit és Cupido és Psyche elbűvölő meséjét, majd Charite sorsában osztozik, amíg vőlegénye, Tlepolemus meg nem menti mindannyiukat.

A második szakaszban (7, 14–10, 22) minden eddiginél színesebb, már-már túlzásba hajló kavalkád kápráztatja el a szemünket: Lucius egyik gazdától a másikhoz kerül, közben rengeteg történetet hall csábításról, féltékenységről, házasságtörésről és kegyetlen gyilkosságokról. Amikor már mind az olvasó, mind a főhős megcsömörlött a váratlan fordulatok, a kegyetlenség és erkölcstelenség komédiával kevert féktelen áradásától, következik az Isinek szentelt, emelkedett hangvételű 11. könyv.

1. A rablók barlangjában (3, 28–7, 13)

a. A rablók világa (3, 28–4, 21)

A rablók jól megpakolják Lucius hátát a zsákmánnyal, és elindulnak hazafelé. Amikor pihenőt tartanak, Lucius rózsákat pillant meg, és már majdnem falatozik belőlük, amikor rájön, hogy azok valójában mérgező leanderbokrok. A rá támadó kertészt, akinek a növényeit Lucius nagy igyekezetében letaposta, jól megrugdossa, mire egy nagy csapat földműves nekiesik, és a szamár csak úgy menekül meg, hogy az arcukba ürít.

Ismét útnak indulnak, és a kimerült Lucius azon gondolkodik, hogy inkább halottnak tetteti magát, hogy békén hagyják. Egy másik szamár azonban megelőzi, a rablók viszont ahelyett, hogy sorsára hagynák, a szakadékba vetik. Lucius ezek után engedelmességet fogad, és nem sokra rá meg is érkeznek a rablók barlangjába. A „házvezetőnő", egy iszákos vénasszony bőséges vacsorával várja őket, a rablók pedig lakomázás közben kalandjaik elmesélésével szórakoztatják egymást.

Az első történet a bandavezér Lamachus hősies haláláról szól. A rablók Thebaeban egy Chryseros nevű uzsorást akartak kifosztani, és Lamachus a kulcslyukon benyúlva próbálta kinyitni a kaput. Csakhogy Chryseros, *omnium bipedum nequissimus* (4, 10), vagyonát éberen őrizve észrevette a betörőket, és a vezér kezét az ajtóhoz szögelte, majd fellármázta a szomszédságot. A rablók Lamachus kérésére a karját vállból levágták, és magukkal vitték vezérüket, aki aztán a saját kardjával öngyilkos lett.

A második történet Alcimus dicstelen végét beszéli el. A rabló egy öregasszony házába lopakodott fel, és az ablakon hajigálta ki a zsákmányt, amikor a *nequissima illa* (4, 12) felébredt és elhitette vele, hogy a szomszédok udvarára dobált ki mindent. Alcimus kihajolt az ablakon, hogy meggyőződjön erről, a vénasszony pedig lelökte a magasból.

A harmadik elbeszélésben Thrasyleon halálának körülményeit ismerhetjük meg. A gazdag plataeaei Demochares gladiátori játékokra készült, de egy járvány elvitte az összes medvéjét. A rablók kikészítették az egyik elpusztult medve bőrét, belebújtatták Thrasyleont, és bejuttatták Demochareshez. Az álruhás rabló az éjszaka közepén lekaszabolta őreit, beengedte társait, és összepakolták a zsákmányt. Egy szolgáló azonban felriasztotta a háznépet, és míg a csapat megmenekült, a medve szerepében rekedt Thrasyleont széttépték a kutyák.

Ebben a részben tehát megismerhettük a rablók kegyetlen, Marsnak szentelt, álheroikus, kifacsart értékrendű világát, azt a világot, amelyben Lucius megkezdte viszontagságos vándorútját. A következő szakaszban indul az ún. Charite-komplexum, a fogoly lány antik szerelmi regényeket idéző történetével és az abba ágyazott, terjedelmes Cupido és Psyche-mesével.

b. A Charite-komplexum 1.: a bevezetés (4, 23–7, 13)

A rablók éjjel újra útra kelnek, majd egy gyönyörű, előkelő lánnyal térnek vissza. A fogoly egyre csak zokog, ezért a banditák ráparancsolnak a házvezetőnőre, hogy vigasztalja meg. A lány — Charite — elmeséli, hogy a rablók a saját esküvőjéről ragadták el, és iménti álmában még a vőlegényét is meggyilkolták. Az anyóka azzal vigasztalja, hogy az álmok gyakran hazudnak, és belefog Cupido és Psyche „dajkameséjébe".[132]

[132] *Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo.* (4, 27)

c. Cupido és Psyche meséje (4, 28–6, 24)

Psyche hybrise (4, 28–4, 35)

Egy király három lánya közül a legkisebbet, Psychét, isteni szépsége miatt Venusként tisztelik az emberek. Megharagszik erre a valódi istennő, és megparancsolja fiának, Cupidónak, hogy Psychét a világ legaljasabb embere iránt lobbantsa szerelemre. A lány nővérei már férjhez mentek, de Psyche kezét nem kéri meg senki, ezért szülei jóslatot kérnek Apollótól, aki azt feleli, hogy a lány férje egy szörnyeteg lesz, akitől még az istenek is félnek.[133] Psyche szülei engedelmeskednek a jóslatnak, és egy menyegzői-temetési menet során kikísérik lányukat egy sziklára, és sorsára hagyják.

Psyche a kastélyban, figyelmeztetések és ármánykodások (5, 1–5, 23)

Zephyrus viszi el a szirtről a lányt egy gyönyörű királyi palota elé, ahol láthatatlan szolgálók lesik Psyche minden kívánságát, éjszaka pedig a palota láthatatlan ura is megérkezik, és Psyche férje lesz.

A titokzatos várúr figyelmezteti Psychét, hogy nővérei nem hiszik, hogy meghalt, és őt keresik, de ne fogadja őket, mert nagy bajt zúdít mindkettejükre. A királylány először mindent megígér, később mégis kikönyörgi férjétől, hogy találkozhasson a testvéreivel. Zephyrus elviszi hozzá őket, a nővérek szívébe viszont irigységet ültet a csodálatos palota, és faggatózásukra azt mondja Psyche, hogy férje egy ifjú, csinos vadász.

A két testvér hazatérve Psyche ellen szövetkezik, amire újra figyelmezteti a lányt férje, és azt is elárulja neki, gyermekük lesz: isten, ha Psyche megtartja kettejük titkát, de halandó, ha kikotyogja. Amikor harmadszorra is figyelmezteti őt testvérei gonoszságára, Psyche ismét utánuk vágyakozik. A két asszony újra látogatóba érkezik tehát, de Psyche, *simplicitate nimia* (5, 15), most azt mondja nekik, hogy férje középkorú bankár.

A nővérek már biztosak abban, hogy húgukat isten tette feleségévé, ezért harmadik látogatásukkor ráveszik Psychét, hogy álmában lesse meg, és egy késsel szúrja le férjét, mert az a valóságban egy gyilkos mérgeskígyó. A *simplex et animi tenella* (5, 18) lány halálra rémül, mindent előkészít testvérei utasításai szerint, csakhogy éjjel a lámpafénynél magát Cupidót pillantja meg. Egy csepp lámpaolaj hullik az ifjú isten vállára, mire az felébred, és el is hagyja szerelmes asszonyát.

Psyche Cupido nyomában (5, 24–6, 5)

Psyche azonnal a folyóba veti magát, de az partra sodorja, ahol Pannal találkozik, aki arra biztatja, hogy öngyilkosság helyett inkább próbálja kiengesztelni Cupidót. A

---

[133] *Montis in excelsi scopulo, rex, siste puellam*
ornatam mundo funerei thalami.
Nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saevum atque ferum vipereumque malum,
quod pinnis volitans super aethera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat,
quod tremit ipse Iovis, quo numina terrificantur
fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae. (4, 33)

lány egymás után mindkét nővérét felkeresi, és elhiteti velük, hogy Cupido kidobta őt, és már nővéreit kívánja feleségnek. A két asszony hanyatt-homlok rohan a sziklához, de Zephyrus segítsége nélkül halálra zúzzák magukat a szakadékban.

Psyche tovább vándorol, hogy megtalálja Cupidót, aki ezalatt betegen fekszik az ágyában, Venus pedig dúl-fúl mérgében, hogy épp a „nevét bitorló" Psyche lett fia szeretője és leendő unokája anyja. A királylány útja során betéved Ceres, majd Iuno templomába, és az istennők segítségéért könyörög, amit azok Venushoz fűződő barátságukra hivatkozva utasítanak el.

Venus rabszolgája és a négy próbatétel (6, 6–20)

A szerelem istennője ugyanakkor Mercurius segítségét kéri, hogy kerítsék elő Psychét mint szökött rabszolgáját. A lány maga jelentkezik, és Venus szolgálatába áll, aki előbb kegyetlenül megkínoztatja a saját unokájával terhes Psychét, majd rábízza, hogy egy nagy halom összekevert magot válogasson szét estig. Miután a lány hangyák segítségével teljesíti a feladatot, az istennő új megbízást ad neki: hozzon egy szálat az aranyszőrű juhok gyapjából. Psyche újra folyóba ölné magát, de az megszólítja őt, és azt a tanácsot adja neki, hogy este közelítse meg az amúgy vérszomjas állatokat. A lány újra sikerrel jár, így harmadik feladatot is kap, mégpedig azt, hogy hozzon el a Styx forrásából egy korsónyi vizet. A forrást sárkányok őrzik és még maga a víz is ellenséges, de Iuppiter madara, egy sas segítségével Psyche ezt is megoldja. Venus utoljára az Alvilágba küldi menyét, hogy egy szelencében hozzon isteni szépséget Proserpinától. A lány egy toronyból akarja mélybe vetni magát, de az is megszánja őt, és elmondja neki, merre található az Alvilág kapuja, és mit kell tennie, hogy vissza is térhessen, majd figyelmezteti, hogy semmiképp nem szabad a szelencét kinyitnia és az isteni szépséget meglesnie. Psyche mindenben úgy cselekszik, ahogy a torony tanácsolta, ám az utolsó próbán mégis elbukik: kíváncsiságában kinyitja a szelencét és halálosan mély álomba zuhan.

A megváltás (6, 21–6, 24)

Cupido azonnal felesége mellett terem, felébreszti őt, majd megkéri Iuppitert, hadd vegye el hivatalosan is szerelmét. Az istennek megesik rajtuk a szíve, de csak a legszebb halandó lányokért cserébe hajlandó megbékíteni Venust. Így tehát Cupido az olymposi sereglet előtt is feleségül veszi és istennővé emeli Psychét, kislányuk pedig a Voluptas nevet kapja.

d. A Charite-komplexum 2.: a szerelmi regény (6, 25–7, 13)

A *delira et temu‖lenta … anicula* (6, 25) vigasztaló tündérmeséje itt véget ér. Charite, akit sorsa szintén elválasztott szerelmétől, az újraegyesülés reményét láthatja a történetben, Lucius pedig, aki Psychéhez hasonlóan kíváncsisága és naivitása miatt került bajba, az isteni megváltás ígéretét — a valóságban azonban főhősünk egyszerűen csak jól szórakozik a hallottakon.

A rablók hamarosan visszatérnek, és elviszik magukkal Luciust az elrejtett zsákmányért. A szamár megsebesül, ezért a banditák a megölését tervezgetik. Több se kell Luciusnak, az első adandó alkalommal elszakítja kötelékeit, és Charitét a hátára kapva

elmenekül. A rablók hamarosan elkapják őket, és büntetésül azt eszelik ki, hogy a szamarat másnap kibelezik, bőrébe pedig bevarrják élve a lányt.

Reggel a banda hírt kap arról, hogy a hypatai Milo házának kirablásával a nyomtalanul eltűnt Luciust gyanúsítják. A szamár és a lány kivégzéséről meg is feledkeznek, mert érkezik hozzájuk egy óriás termetű fiatalember, aki Haemusnak, a nagy rablóvezérnek vallja magát, és elmeséli, hogyan vesztette el Plotina, a *sanctissima … et unicae fidei femina, bonis artibus gratiosa* (7, 7) jóvoltából egész bandáját és minden zsákmányát.

Plotina férjét ártatlanul száműzték, de ő férfinak öltözve vele tartott, és minden veszélyben és nehézségben osztozott vele. Egyszer csak rajtuk ütött Haemus bandája, és kirabolta őket. A bandának sikerült elmenekülnie, de Plotina ezután egyenest a császárhoz fordult, férjének kegyelmet eszközölt ki, és bosszút kért Haemus és csapata fejére. A császár katonái meg is találták őket, és megölték mindannyiukat, Haemus pedig csak nőnek öltözve úszta meg a katasztrófát.

A rablók, nem törődve a Plotina dicséretére elhangzott gyanús szavakkal, azonnal megválasztják Haemust vezérüknek, aki a lakomázás közben rábeszéli újdonsült társait, hogy a kivégzés helyett adják el inkább bordélyházba Charitét, amit a lány olyan feltűnő örömmel fogad, hogy Lucius már-már az egész női nemből kiábrándul miatta. A banda áldozatot mutat be Marsnak, és újabb lakomát ül, ahol Haemus úgy sürögforog, mintha nem is rablóvezérnek, hanem házvezetőnőnek választották volna. Közben Lucius ráébred, hogy az ifjú valójában nem is Haemus, hanem Tlepolemus, Charite vőlegénye, aki menyasszonya megmentésére érkezett a barlangba. Mikor az összes rabló holtrészegre itta magát, Tlepolemus megkötözi őket, Chariteval és Luciusszal hazatér, majd segítő polgárok kíséretében visszamegy a barlangba, leöldösi a banditákat, a kincseket a városba viszi, és végre feleségül veszi menyasszonyát. A szerelmi regény látszólag happy enddel zárult.

2. Gazdák, házasságtörések és gyilkosságok (7, 14–10, 22)

a. A Charite-komplexum 3.: a tragédia (7, 14–8, 14)

Lucius az ifjú pár ménesébe kerül, és ettől fogva minden eddiginél nehezebb kálvária és szinte folyamatos életveszély vár rá, miközben a szamárbőrbe bújt, filozofikus hajlamú, kíváncsi, felszínes és együgyű fiatalember alakja komikusabb, mint valaha.

Lucius a ménesben szemet vet a legszebb kancákra, de a csődörök megtámadják. Ezután fát kell hordania, de kegyetlen hajtója borzalmasan megkínozza, és azt terjeszti róla a csikósok között, hogy minden szembe jövő emberrel szerelmeskedni próbál. A társaság először a szamár kivégzésén, majd kiherélésén tanakodik, ami Lucius számára felérne a halállal is.[134] Ám felbukkan egy anyamedve, Lucius a kötőféket szétszakítva elvágtat, a pásztorok azonban őt és hajcsárának medve által szétmarcangolt

[134] *Tali sententia mediis Orci manibus extract*us*, set extremae poenae reservatus maerebam et in novissima parte corporis totum me periturum* ‖ *deflebam*. (7, 24)

holttestét is megtalálják. A szamárra újra a kiherélés veszedelme és további könyörtelen kínzások várnak.

Reggel megjelenik Charite egyik szolgája, és a következő, komikumot teljesen nélkülöző történetet meséli el. (8, 1–14) Egy bizonyos Thrasyllus nevű, előkelő, de gátlástalan fiatalember beleszeretett Charitéba, és az ifjú pár bizalmába férkőzött. Egyszer egy vadászat során vadkan után iramodott Thrasyllus és Tlepolemus, de Thrasyllus a vad helyett a másik ifjú lovát terítette le, akit aztán széttépett az üldözött állat. A gyilkos gyászt színlelt, vigasztalta az özvegyen maradt Charitét, majd megvallotta neki érzelmeit. Ezután Tlepolemus szelleme megjelent felesége álmában, és elmondta halálának igaz történetét. Charite bosszút esküdve színleg engedett az őt ostromló Thrasyllusnak, és egy éjjel fogadta a hálószobájában. Altatóval kevert bort adott neki, hajtűjével kiszúrta az ájult férfi szemeit, és férje sírján, annak kardjával öngyilkos lett. Amikor pedig Thrasyllus minderről értesült, élve, önként zárkózott be ő is a sírboltba. A szerelmi regény, ahogy a kegyetlenségeket végletekig fokozó második szakaszba ért, egy váratlan fordulattal tragédiává változott.

b. Az utazás (8, 15–22)

Az új uraságtól való félelmükben az egész szolgasereg elszökik Luciusszal együtt, akit az egész történetből csupán az érdekel, hogy így megmenekül a kiheréléstől. De az utazás sem zajlik veszedelmek nélkül. Az éjszaka vándorló szolgacsapatra parasztok uszítanak kutyákat, mert rablóknak vélik őket, majd egy öregember rimánkodik nekik, hogy mentsék meg balesetet szenvedett unokáját. A segítségére siető fiú azonban nyomtalanul eltűnik, egyik társuk már csak a holttestét találja meg egy belőle lakmározó sárkánnyal a mellén.

Amikor a szökevények egy faluban megpihennek, Lucius ismét hall egy érdekes történetet (8, 22). Egy ott dolgozó rabszolga megcsalta a feleségét, aki ezért bosszúból felgyújtotta a férje magtárát, és gyermekükkel együtt öngyilkos lett. Gazdájuk elfogatta a házasságtörő rabszolgát, egész testét bekenette mézzel, és fához kötöztette, ahol aztán felfalták a hangyák. A világ kegyetlensége egyre több oldaláról mutatja meg magát — ideje, hogy az erkölcstelenségéről alkotott kép is tovább színesedjen.

c. Cybele papjai (8, 23–9, 10)

A csapat egy városba ér, és piacra viszi az állatokat, köztük Luciust is, akit Cybele egyik effeminált és rossz hírű[135] papja, Philebus vásárol meg. Társai, a *puellae* (8, 26), örömmel fogadják a szamarat, majd elmerülnek fajtalankodó orgiáikban.

Másnap Lucius hátára teszik az istennő szobrát, és elindulnak, hogy előadják jóslással és önkorbácsolással tarkított, visszataszító mutatványukat. Egy este lakomát rendeznek az istennőnek szánt adományokból, és egy parasztfiút is hoznak magukkal

[135] *Sed illa Fortuna mea saevissima … emptorem aptissimum duris meis casibus mire repertum obiecit. … cinaedum et senem cinaedum … unum de triviali popularium faece, qui per plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes deamque Siria*<m> *circumferentes mendicare compellunt*. (8, 24)

szórakozásnak. Lucius már nem bírja tétlenül nézni a sok gyomorforgató bűnt, és elkiáltja magát, mire beözönlik a szomszédság, és rajtakapják a papokat.

Azok kénytelenek odébb állni, és majdnem megölik a szamarat, de aztán másképp döntenek, és vendégként egy uraság házába szegődnek. Ott aztán újabb életveszéllyel kell szembenéznie Luciusnak, ugyanis a kamrában fellógatott szarvascombot megeszi egy kutya, és a szakács a helyébe a szamárét akarja tenni, hogy a saját bőrét mentse. Lucius szökni akar, de elkapják és bezárják, és már örül megmenekülésének, amikor kiderül, hogy veszettnek hiszik.

Miután bebizonyosodott, hogy egészséges, Luciust tovább hajtják a papok, és egy fogadóban meghallgatja a hordó mulatságos történetét (9, 5–7). Egy szegény ember felesége éppen a szeretőjével töltötte az időt, amikor a férje váratlanul hazatért. Az asszony egy hordóba dugta a szeretőjét, és férjének azt hazudta, hogy eladta a hordót egy fiatalembernek, aki épp most vizsgálja az állapotát belülről. A derék férj ezután maga bújt a hordóba, hogy kijavítsa a hibákat, eközben pedig a párocska a tetején befejezte, amit elkezdett.

A papok folytatják vándorlásukat, és hamis jóslatokkal szereznek pénzt, mígnem egy templomból ellopott aranyserleg miatt egy csapat katona elfogja és börtönbe veti őket. Lucius ismét a piacra kerül.

d. A molnár történetei (9, 11–31)

A szamarat egy molnár viszi haza, és befogja a malomkőhöz. A kemény munka és a silány ellátás közepette Luciust csak az vigasztalja, hogy az oktalan állat álcája alatt nyugodtan kihallgathat mindent a házban. Így lesz tanúja annak a bonyolult szerkezetű, „kellemes”[136] történetnek, amelyet aztán meg is oszt az olvasóval (9, 11–31).

Gazdájának, a jóravaló molnárnak gonosz és romlott felesége volt, és ravasz, öreg szolgálója volt segítségére mindig, ha férjét meg akarta csalni. Egyszer ez a szolga mesélt asszonyának Philesiterusról és egyik ismerősük, Barbarus feleségéről, Aretéről.

A betételbeszélésbe ékelt újabb szellemes betéttörténet így szól (9, 17–21): Barbarusnak el kellett utaznia, ezért megbízta egy szolgáját, Myrmexet, hogy vigyázzon Arete erényére. De az ifjú Philesiterusnak megtetszett az asszonyka, ezért lefizette a szolgát, és még Aretének is pénzt kínált a légyottért cserébe. A párocska éppen az üzletet ütötte nyélbe, amikor váratlanul hazaért Barbarus. Philesiterusnak az utolsó pillanatban sikerült elszelelnie, csakhogy az ágy mellett felejtette a saruit. Barbarus megkötöztette, és a sarukkal együtt a piacra hurcolta Myrmexet, ahol összefutottak Philesiterusszal. Az ifjú nekiesett a rabszolgának, mondván, a fürdőben ellopta a saruját, mire Barbarus elhitte, hogy szó sincs hűtlenségről, és mindenkinek megbocsátott. Miként a hordó-történetben megismert férjet, úgy Barbarust is lóvá tették.

Miután a vén szolgáló így dicsőítette Philesiterus leleményességét, megígérte a molnár feleségének, hogy elhozza neki ezt a nagyszerű ifjút. Így is történt, és épp

[136] *Fabulam denique bonam prae ceteris, suave*<m>*, comptam ad auris vestras adferre decrevi, et en occipio.* (9, 14.)

nekiültek a vacsorának, amikor a molnár hirtelen hazaért. Philesiterus egy teknő alá bújt, a molnár pedig — egy újabb mese a mesében — elmondta posztós barátjának az imént történt esetét (9, 24–25).

A posztós látszólag erényes felesége éppen szeretőjével volt, mikor férje a molnárral együtt vacsorára hazatért. A fiú egy kénes kosár alá bújt, de a gáztól fuldokolni és tüsszögni kezdett, és így lelepleződött. A posztós kidobta a félholt szeretőt, felesége pedig egy rokonnál húzta meg magát, míg férje haragja nem csillapult. A szeretőket rajtakapó, váratlanul hazaérő férj esetének eme újabb variációja már kevésbé komikus: a tüsszögés miatti, banális lelepleződés még megmosolyogtató, a következmények viszont már nem annyira, hiszen a szerető valószínűleg belehalt a mérgezésbe, az asszonynak pedig el kellett hagynia otthonát.

A molnár felesége mindezeket hallva heves felháborodást tettetett, ami már cselekvésre késztette Luciust: rátaposott Philesiterusnak a teknő alól kikandikáló ujjaira, és ezzel lebuktatta a szeretőket. A molnár az ágyába vonva állt különös bosszút a fiatalemberen, majd a feleségével együtt kidobatta a házból. A lelepleződéssel és a meghökkentő büntetéssel az alaptörténet negyedik variációja látszólag szintén komikus véget ért.

A történet azonban folytatódik. Az asszony felkeresett egy boszorkányt, és először férje megbékítését, majd inkább elpusztítását kérte tőle. A boszorkány egy meggyilkolt nő szellemét megidézve hajtotta végre a bűntettet: egy koldusasszony látogatta meg a molnárt, bezárkózott vele egy szobába, ahol később a koldust nem, csak a molnárt találták meg, felkötve egy gerendára.

A temetésre hazatérő lánya, miután álmában megjelent az apja szelleme, és beszámolt neki a történtekről, mindenüket elárverezi. Charite történetéhez hasonlóan tehát ez az elbeszélés sem ért ott véget, ahol várható lett volna, és a ráadás-folytatás ebben az esetben is tragédiába fordította az addig alapvetően komikus történetet.

e. A kertész és a katona (9, 32–10, 12)

Luciust egy szegény kertész veszi meg, és lehetőségeihez képest jól bánik vele. Egy viharos éjszakán szállást ad egy környékbeli tanya eltévedt gazdájának, aki hálából megvendégeli őt. Már nekifognának a reggelinek, mikor félelmetes jósjeleket látnak: egy csirke tojás helyett kiscsibét hoz a világra, az asztal alól vérforrás buggyan elő, a pincében felforr a bor, és így tovább. Ezután jön egy hírnök, és beszámol a gazda három fiának megrázó haláláról (9, 35–38).

A fiúk egyik jó barátját, egy kisbirtokost, gazdag szomszédja kiforgatta vagyonkájából. A testvérek a segítségére siettek, de a szomszéd kutyákat uszított rájuk, és a legkisebb bele is halt a támadásba. A két fiú a gazemberre vetette magát, de az a második testvért is megölte. Az utolsónak életben maradt ifjú úgy tett, mintha maga is megsérült volna, és csellel állva bosszút, leszúrta a gazdag földbirtokost, majd a rá rontó szolgákat megelőzve öngyilkos lett.

Fiai tragédiájáról értesülve a gazda is megöli magát, a kertész pedig korgó gyomorral továbbáll. Út közben találkoznak egy római katonával, aki el akarja venni a ker-

tésztől a szamarat. Erre a szegény ember jól megveri a katonát, majd a városba megy, és egy barátjánál kér menedéket Luciusszal együtt. A katona megtalálja a búvóhelyüket, és azzal a hazugsággal hívatja oda a hatóságot, hogy a kertész ellopott tőle valamit. Lucius, minthogy *curiosus alioquin et inquieti procacitate praeditus asinus* (9, 42), kiles az ablakon, és ezzel le is leplezi magukat. A kertészt börtönbe vetik, a katona pedig a szamárral együtt a dolgára indul.

Lucius egy altisztnél hall egy szerinte tragikus történetet[137] egy újabb házasságtörő feleségről (10, 2–12). A tisztnek volt egy nemes lelkű fia, akibe mostohaanyja halálosan beleszeretett. Szenvedélyét betegségnek álcázva ágynak dőlt, és bevallotta az ifjúnak az érzelmeit. A fiú az asszony haragjától tartva ígéretet tett neki, majd mindenféle ürüggyel halogatni kezdte a pásztorórát, mígnem a mostoha szerelme gyűlöletbe fordult, és szolgájával mérget hozatott. A poharat azonban véletlenül az asszony édesfia itta ki, és holtan esett össze. Az anyja erre azt mondta férjének, hogy a gyermeket a mostohafia ölte meg, mert ő nem volt hajlandó engedni az ifjú bűnös vágyainak. Az apa a temetés után feljelentette a nagyobbik fiát, de a tárgyaláson az utolsó pillanatban megjelent az orvos, akitől a mérget szerezték, és feltárta az igazságot, valamint azt is, hogy a méreg csupán álomital volt. A gyermeket tehát élve találták sírjában, a mostohát száműzték, és — ismét a várakozások ellenére — minden jóra fordult.

f. Thiasus élősdije (10, 13–22)

A szerencsésen végződő történet után Lucius sorsa is egyre jobbra fordul. A katona eladja őt egy testvérpárnak, akik közül az egyik cukrász, másik szakács egy gazdag uraság, Thiasus házában. Lucius velük él egy szobában, és minden este, amikor egyedül marad, alaposan jóllakik az oda behordott maradékokból. A két testvér egymást vádolja a lopással, majd felfedezik a szamár egyre gömbölyödő pocakját, és egyszer kilesik, amint az az emberi étkeket dézsmálja. A mókás jelenet felkelti uruk figyelmét is, aki asztalhoz ülteti Luciust, és a legfinomabb fogásokat tálaltatja elé. A szamár innentől Thiasus élősdi-bohóca lesz, kényeztetik, elhalmozzák minden földi jóval, és embereket utánzó mutatványaival nyilvánosan felléptetik.

Egyszer még egy előkelő asszony is megkívánja ezt a különös szamarat, és fizet Lucius gazdáinak azért, hogy vele tölthessen néhány szenvedélyes órát. Thiasus Lucius újabb kalandján felbuzdulva elhatározza, hogy fellépteti a nyilvános játékokon, ahol a szamárnak egy vadállatok elé vettetésre ítélt asszonnyal kell egy egész nézősereg szeme láttára szeretkezni.

g. A játékok (10, 23–34)

Lucius rettegve várja a játékok napját, mert egy különösen elvetemült nőt szemeltek ki párjául. El is mondja az asszony bűneinek és elítéltetésének véres történetét (10, 23–28). A nő fiatal férje egyszer tudomást szerzett arról, hogy van egy idegenbe adott húga, aki eladósorba került. A férfi hozományt adott testvérének, és tovább

[137] *Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere.* (10, 2)

őrizte titkát, ezért felesége szívébe vad féltékenység költözött. Férje nevében vidéki házukba hívatta a lányt, borzalmasan megkínozta és megölte. Ezután egy orvostól mérget szerzett, aki gyógyszerként vitte oda az italt a gyászba belebetegedett férjnek. A nő csellel rávette az orvost, hogy maga is igyon a méregből, mielőtt a férjének adná, és haza sem engedte addig, amíg haldokolni nem kezdett. Az orvos hazaérve még éppen el tudta mesélni feleségének a történteket, azután meghalt, ahogy meghalt a méregkeverő asszony ifjú férje is.

Az orvos felesége felkereste a gyilkost, és pénzt kért a hallgatásáért. A nő meg is ígért neki mindent, és még több mérget csalt ki tőle, amit aztán megetetett a saját lányával, hogy ne ő kapja meg az apja örökségét, és az orvos feleségével is. Az azonban utolsó erejével még elvánszorgott a helytartóhoz, feljelentette a gyilkost, akit később öt ember meggyilkolásáért vadállatok elé vettetésre ítéltek.

A vérfagyasztóan kegyetlen történet után a hangulat ismét kissé derűsebbre vált. Lucius azzal vigasztalja magát, hogy beköszöntött a tavasz, így hátha talál a környéken ehető rózsákat, és átadja magát az előadás élvezetének. A látványosság egy tánccal veszi kezdetét, majd Paris ítéletének története elevenedik meg egy pantomim erejéig, amit Lucius, különös tekintettel a Venust alakító fiatal lány erotikus külsejére, részletesen le is ír, utána pedig egy komikusan heves kirohanásban beszédet mond a bírák megvesztegethetőségéről. Miközben a színpadon az ő és az elítélt asszony jelenetét készítik elő, Lucius újra fellángoló szégyenében és a vadállatok fogaitól rettegve futásnak ered, és meg sem áll Cenchreae kikötőjéig, ahol mély álomba merül.

A regény második, nyolc könyvön átívelő részében tehát a szamár-Lucius botladozásainak helyszínéül szolgáló világ egyre sötétebbé válik. A „hivatásszerűen" gonosz boszorkányok után itt már hétköznapi figurák — rablók, csikóslegények, előkelő férfiak, papok, feleségek, rabszolgák, katonák — aljasságának lehetünk tanúi. Eközben a Fortuna megjósolhatatlan fordulatai, amelyek találomra változtatják a komédiát tragédiává, a tragédiát komédiává, és amelyek újra meg újra életveszélybe taszítják, aztán megmentik Luciust, a kiszolgáltatottság és védtelenség kellemetlen érzését ültetik az olvasóba. A betételbeszélésekben egyre kevesebb a komikum és egyre több a kegyetlenség, és ez a folyamat az utolsó történetben, az elítélt asszony példátlanul véres bűnlajstromában csúcsosodik ki.

A regény központi helyét elfoglaló Cupido és Psyche-mese vigasztaló funkciójával és a főhőseik között felfedezhető párhuzamokkal kifinomultan ágyazódik be Charite történetébe, ugyanakkor Lucius sorsát is tükrözve és előrevetítve szimbolikusan újramondja a regény cselekményét és lényegét: gyöngyként ül a regény kagylóhéjának kellős közepén.

Minden, tagadhatatlanul jelenlévő morális tartalom ellenére a *Metamorphoses* eme terjedelmes része is alapvetően komikus, hiszen mindezeket az eseményeket és történeteket egy irodalmilag művelt, mégis reménytelenül ostoba, minden lében kanál, haspók szamár tapasztalja meg vagy meséli el. A jelenetek, amelyekben újra és újra elpáholják, hosszú füleit nyújtogatja, hogy semmilyen pletykáról ne maradjon le, Pegazusként iszkol, hogy életét mentse, megszólalni próbál, de csak néhány esetlen „iá"-

ra futja képességeiből, vagy embert játszva asztalnál eszik, táncol és elmélkedik, kacagtatóak. Az pedig, hogy a közönséges bohózat, a kifinomultabb komédia, az emelkedett hangnemű tragédia és a megbotránkoztató bűntettek szaftos történeteinek ez a néha kaotikus egyvelege ennyire hatásosan fel tudja kelteni a kiszolgáltatottság és reménytelenség érzetét, a mesteri szerkesztés érdeme.

III. LUCIUS VISSZAVÁLTOZÁSA ÉS BEAVATÁSAI (11)

A második rész világának mocsarából Lucius Isis hívei közé menekül. Az első szakaszban (11, 1–18) a szamár Isishez imádkozik, aki megjelenik előtte, és tanácsokkal látja el. Ezután Lucius csatlakozik a körmenethez, és visszaváltozik emberré. A második szakasz (11, 19–30) Isis és Osiris misztériumaiba való háromszoros beavatásának és pappá válásának történetét beszéli el.

1. Isis és visszaváltozás (11, 1–18)

Lucius felriad álmából a tengerparton, és ráébred, hogy a Hold istennője visel gondot mindenre a világon. Szertartásosan megfürdik, majd könnyezve szólítja meg szamár-ajkával e mindenható istennőt, és segítségért esedezik, majd újra elalszik. Ezután kiemelkedik a tengerből az „ezernyi néven”[138] tisztelt istenség, *rerum naturae parens, elementorum omnium domina* (11, 5), és azt tanácsolja Luciusnak, hogy csatlakozzon a másnapi ünnepi körmenethez, és keresse meg a főpapot, aki érkezésére várva rózsakoszorút visz majd magával. Segítségéért cserébe pedig az istennő életre szóló, sőt, holta után is tartó szolgálatra kötelezi Luciust.[139]

A szamár felriad, és az álombeli istenségnek engedelmeskedve megkeresi a jelmezes ünneplőkből álló körmenetet, és miután megcsodálta a pompás látnivalókat, egyenesen a főpaphoz, Mithrashoz igyekszik, megeszi a rózsakoszorút, és visszaváltozik emberré.

Mithras beszéddel köszönti Luciust a „Békesség kikötőjében”:[140] miután a szolgai gyönyörök és a kíváncsiság bajba sodorta, a megpróbáltatások végeztével most oltalmába veszi őt a látó Fortuna, kinek fényétől ragyognak a többi istenek.[141] A körülöttük bámészkodó nép ugyanakkor ironikus módon meg van győződve róla, hogy Lucius életének példamutató erényességével érdemelte ki az istennő kegyét.[142]

---

[138] … *cuius numen unicum multiformi specie, ritu vario, nomine multiiugo totus veneratur orbis*

[139] … *et cum spatium saeculi tui permensus ad inferos demearis, ibi quoque in ipso subterraneo semirutundo me … adorabis* (11, 6)

[140] *ad portum Quietis*

[141] … *ad serviles delapsus voluptates curiositatis inprosperae sinistrum praemium reportasti. … In tutelam iam receptus es Fortunae, sed videntis, quae suae lucis splendore ceteros etiam deos illuminat.* (11, 15)

[142] *vitae scilicet praecedentis innocentia fideque meruerit tam praeclarum de caelo patrocinium* (11, 16)

2. Beavatások (11, 19–30)

Az ünnepség után Lucius Isis templomához költözik, és a papokkal együtt él és imádja az istennőt. Isis álmaiban többször sürgeti a misztériumaiba való beavatást, de Lucius eleinte ódzkodik az önmegtartóztatással járó élettől, és halogatja a szertartást, később mégis annyira elfogja a mohó kíváncsiság a szent titkok iránt,[143] hogy Mithrasnak türelemre is kell intenie. Isis hamarosan kijelöli a beavatása napját, és az erre fordítandó költségeket is. Lucius tíz napos böjttel[144] készül a három napig tartó, nagy eseményre, amelyről az elbeszélő csak ennyit árul el: *Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi, | nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proxumo.* (11, 23) Miután megkapta a beavatást, Lucius nagy nehezen elbúcsúzik Isistől és Mithrastól, és Rómába utazik. Itt akár véget is érhetne a regény. De ahogy Charite és a molnár esetében is történt, Lucius elbeszélése a várakozásokon túl is folytatódik.

Egy évvel később újra megjelenik álmában az istennő, és figyelmezteti, hogy újra be kell avattatnia magát, ezúttal Osiris misztériumaiba. Luciusnak kétségei támadnak, de egy pap, Asinius Marcellus is felbukkan álmában, aki meggyőzi őt az újabb szertartás szükségességéről. Ez a pap is várja már Luciust, mert neki is álom adta hírül, hogy érkezik hozzá „egy Madaurából való nagyon szegény ember", aki majd „gazdag kárpótlást" szerez neki.[145] Luciusnak ugyan egy fityingje nincs, a szertartás pedig igen drága, az istennő mégis folyamatosan sürgeti a beavatást, ezért a főhős úgy dönt, utolsó ruháit is eladja, és így teremti elő a szükséges pénzt. Újabb tíz napos böjt és hajának lenyíratása után Osiris misztériumait is megismeri Lucius; ezután ügyvédnek áll, és szép vagyont gyűjt össze.

Nem sokkal később újra álmot lát Lucius, amiben az istenek egy harmadik beavatást kérnek tőle. A főhősnek ez már kezd gyanús lenni, és a papok becsületességében is meginog a bizalma.[146] Egy újabb jelenés azonban megnyugtatja, úgyhogy ismét beszerzi a rengeteg drága kelléket, és ismét letölti a tíz napos böjtöt, hogy a harmadik beavatást is megkaphassa.

Ezután maga Osiris jelenik meg álmában, és arra biztatja, folytassa csak jól jövedelmező ügyvédi munkáját, és legyen mostantól ő is a papi elöljárók egyike. Lucius tehát örömmel nyíratja kopaszra a fejét, és lép be a *pastophorus*ok testületébe.

Ebben a rövid részben tehát Lucius révbe érésének a történetét ismertük meg. Az első szakasz visszaváltozásának körülményeit beszélte el, amelyek miatt a főhős Isis iránt érez olthatatlan hálát, pedig a már Fotis által is említett rózsák adták vissza emberi alakját, így némiképp feleslegesnek tűnhet az olvasó számára Isis közbenjárása. A

---

[143] *Nec minus in dies mihi magis magisque accipiendorum sacrorum cupido glis*cebat (11, 21)

[144] Érdekes a párhuzam a beavatás előtti tíz napos felkészülési idő és a regény első tíz könyve között. ADAMIK: „Apuleius" 70.

[145] *Nam sibi visus est quiete proxima … audisse mitti sibi Madaurensem, sed admodum pauperem, cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari providentia.* (11, 27)

[146] *hercules iam fide quoque eorum opinari coeptabam sequius* (11, 29)

második szakaszban ezt a benyomást tovább fokozza a pleonazmusként elburjánzó beavatás-sorozat. Milyen funkciót tölthet be a regény szerkezetében a második és a harmadik beavatás, amikor az első után, Lucius elutazásával is megnyugtatóan lezárulhatott volna a cselekmény? A Luciusban is felmerülő gyanút, miszerint a papok csak nyerészkednek rajta, az olvasóban bizonyossággá érlelheti ez az egyébként felesleges, dupla ráadás. És ha felidézzük a Charite-komplexum, valamint az ahhoz hasonlóan bonyolult struktúrájú molnár-történet ráadás befejezését, amely egyik elbeszélés szereplőinek sem hozott jó szerencsét, már maga a 11. könyv szerkezete is meggyőzhet arról, hogy a szamár Luciust immár lóvá tették.

A részletek áttekintése és a szerkesztési megoldások értelmezése után egy, a nagyobb egységekre koncentráló, átlátható vázlatban szeretném összefoglalni a regény struktúráját, illetve az annak elemzéséből adódó tanulságokat:

Szerkezeti vázlat

Prológus

1. Célkitűzés

---------- *1. álbefejezés*

2. Bemutatkozás

I. Találkozások a mágiával (1, 2–3, 26)

1. Lucius jelleme és a regény világa (1, 2–26)

a. Lucius bemutatkozása (1, 2–4)

vita a természetfelettiről — *Lucius 1. hitvallása*

b. Aristomenes története (1, 5–19) — *1. figyelmeztetés*

mágikus-komikus elbeszélés

újra vita a történet hiteléről — *Lucius 2. hitvallása*

c. A fösvény háza (1, 20–26)

a zsugori

Pythias

Lucius mint hoppon maradt élősdi

2. Mágikus komédia, komikus mágia (2, 1–3, 26)

a. Figyelmeztetések (2, 1–5)

Lucius álmodozása — *Lucius 3. hitvallása*

Byrrhena háza — *2–3. figyelmeztetés*

b. Kaland a szolgálólánnyal (2, 6–17)

udvarlás

Diophanes története — *Lucius 4. hitvallása*

szerelmeskedés Fotisszal

c. Mágia testközelből (2, 18–3, 26)

Byrrhena lakomája

Thelyphron története — *4. figyelmeztetés*

figyelmeztetés a Nevetés ünnepére

a kecskebőrtömlők legyilkolása

tárgyalás a Nevetés-ünnepen

Lucius mint mókamester

Fotis vallomása — *5. figyelmeztetés*

Pamphile meglesése

Lucius átváltozása

a mágia egyre közelebbről ↓

II. Szamárbőrben (3, 27–10, 34)

1. A rablók barlangjában (3, 28–7, 13)

a. A rablók világa (3, 28–4, 21)

a barlang és a lakoma

Lamachus története
Alcimus története
Thrasyleon története

b. A Charite-komplexum 1.: a bevezetés (4, 23–7, 13)
Charite érkezése és története
a részeges anyóka vigasztalása

c. Cupido és Psyche meséje (4, 28–6, 24)
Psyche hybrise
Psyche a kastélyban
figyelmeztetések és a nővérek látogatásai
Cupido lelepleződése és távozása
Psyche Cupido nyomában
bosszú a testvéreken
Ceres, Iuno és Venus
Venus rabszolgája és a négy próbatétel
magok szétválogatása — hangyák
aranygyapjú — folyó
Styx forrása — sas
Alvilág — torony
halálos álom
A megváltás
Cupido Iuppiternél
olympusi esküvő

d. A Charite-komplexum 2.: a szerelmi regény (6, 25–7, 13)
szökés Charitéval és életveszély
Haemus/Tlepolemus
Plotina története
lakoma és a rablók legyilkolása
hazatérés

szerelmi regény a főcselekményben

betétmese és allegória

Charite-komplexum

---------- *2. álbefejezés*

2. Gazdák, házasságtörések és gyilkosságok (7, 14–10, 22)

a. A Charite-komplexum 3.: a tragédia (7, 14–8, 14)
ménes
fahordás és életveszélyek
Charite halála
Thrasyllus jelleme
vadászat és Tlepolemus meggyilkolása
Charite álma, bosszúja és öngyilkossága
Thrasyllus bűnhődése

tragédia a betételbeszélésben

b. Az utazás (8, 15–22)
kutyák és üldözés
öregember és sárkány

a rabszolga halála *1. házasságtörés-történet*

c. Cybele papjai (8, 23–9, 10)

vásár

szemfényvesztés és bűnök

szarvascomb és veszettség

a hordó története *2. házasságtörés-történet*

hazatérő férj 1. variáció

a papok lelepleződése

d. A molnár történetei (9, 11–31)

Lucius sorsa

a molnárné története *3. házasságtörés-történet*

Philesiterus, Barbarus és Arete

4. házasságtörés-történet

hazatérő férj 2. variáció

a molnár felesége és Philesiterus

a molnár váratlanul hazatér

a posztós története *5. házasságtörés-történet*

hazatérő férj 3. variáció

a molnár felesége lelepleződik

hazatérő férj 4. variáció

Lucius sorsa egyre javul

történetvariánsok egyre rosszabb befejezésekkel

----------*3. álbefejezés*

a molnár meggyilkolása

e. A kertész és a katona (9, 32–10, 12)

tragikus reggeli az uraságnál

a három fivér halálának története

incidens a katonával

a „Phaedra”-történet *6. házasságtörés-történet*

mérgezés 1. variáció

f. Thiasus élősdije (10, 13–22)

az ellopott ételek esete

Lucius mint Thiasus élősdije

kaland az előkelő hölggyel

g. A játékok (10, 23–34)

az elítélt asszony története *7. házasságtörés-történet*

mérgezés 2. variáció

Paris ítélete és a szamár beszéde

menekülés

III. Lucius visszaváltozása és beavatásai (11)

1. Isis és visszaváltozás (11, 1–18)

ima Isishez, epifánia az álomban

körmenet és visszatekintés

Lucius visszaváltozása és Mithras beszéde

2. Beavatások (11, 19–30)

előkészületek
első beavatás
utazás Rómába

----------*4. álbefejezés*

álom, pénzszerzés és második beavatás
ügyvédkedés

----------*5. álbefejezés*

álom, harmadik beavatás
álom, Lucius mint *pastophorus*-ügyvéd

Miután reményeim szerint bizonyítottam a *Metamorphoses* gondos szerkesztettségét, ideje rátérni műfajának és forrásainak vizsgálatára.

3. fejezet

Apuleius, az olvasó

A *Metamorphoses* létrejöttének irodalmi közege

Maga az antik regény mint műfaj[147] is rengeteg kérdést és problémát vetett már fel a szakirodalomban. Miért nem vett tudomást róla az ókori irodalomkritika? Vajon az ókorban is egy műfajhoz sorolták (volna) az egymástól olyannyira különböző *Satyricon*t és *Aithiopiká*t? Korabeli segítség híján hogyan definiálhatjuk az antik regényt, és egyáltalán, nem anakronisztikus-e egy ízig-vérig modern műfaj nevét adni az ókori prózai fikció e válfajának?

Tény, hogy az antik szerzők nem könnyítik meg a dolgunkat. Ahogy az első fejezetben is említettem, alig találhatunk a regényekre még utalást is az egész ókori irodalomban, és azok is kivétel nélkül elítélőek. Macrobiusnak az ott idézett véleményén túl még jó képet ad a helyzetről az a gyakorlat, mi szerint egy egyébként köztiszteletben álló személy lejáratásának bevált módja volt, hogy ráfogták: regényeket ír. Philostratosnál olvashatjuk ezt a milétosi Dionysosról,[148] és a *Historia Augusta* is közöl egy idézetet Septimius Severustól, miszerint a művelt embernek tartott Clodius császár a valóságban Apuleius milétosi meséivel és hasonló butaságok olvasásával töltötte idejét.[149]

Ennek a művelt irodalmi elit általi általános lenézettségnek oka részben — ahogy az első fejezetben kifejtettem — a prózai fikció tisztázatlan helyzetében keresendő. Ezen kívül felelős lehetett érte az is, hogy a regény csak évszázadokkal a többi, bevett műfaj után tűnt fel az antik irodalom színpadán, amikor azoknak már hosszú időre visszanyúló hagyományai, valamint részletesen kidolgozott elméletei voltak, és a korszak múltba tekintő társadalma nem volt nyitott az irodalmi kísérletezésre.[150] Továbbá a magánéletből vett témák, a szerelmes-érzelmes, vagy hihetetlenül fantasztikus kalandok, a valószerűtlenül idealizált, vagy kacagtatóan szatirikus főhősök és a szenzációs fordulatok harsány színkavalkádja elvakította az antik kritikusokat, akik aztán, nem találva a tarka felszín alatt tanító, vagy más, prózai szöveg esetében elvárható,

---

[147] Tanulmányozásához hasznos kiindulópontot nyújt a következő bibliográfia: SANDY: „Recent scholarship on the prose fiction of classical antiquity".

[148] SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 12.

[149] … *neniis quibusdam anilibus occupatus inter Milesias Punicas Apulei sui et ludicra litteraria consenesceret*. Hist. Aug. 12. Vita Clodii Albini 12, 12.

[150] REARDON: *The form of Greek romance* 7., 98–99.

praktikus szándékot, nem méltatták figyelemre az új műfajt.[151] A regénynek nem volt elég ideje kiharcolni az őt megillető megbecsülést: bár a műfaj története során határozott fejlődést mutatott, és Héliodóros *Aithiopikájával* egyik csúcspontjára ért, a kereszténység végül teljesen átalakította, és az apokrif apostolakták és a szentek életrajzai formájában saját céljai szolgálatába állította.[152]

Ilyen körülmények között nem csoda, hogy az ókorban nem hogy elméleti kidolgozást, de még egységes elnevezést sem kapott a regény. A különböző nevek, amelyeken említik — *plasma*, *diégéma*, *historia*, *drama*, *argumentum* — mind csak egyik vagy másik aspektusát hangsúlyozzák, és nincs olyan szó az antikvitásban, amely egymagában ki tudná fejezni a műfaj komplex lényegét.[153] Ezért az egyszerűség azt diktálja, hogy fogadjuk el a némileg anakronisztikus regény elnevezést, azzal a kikötéssel, hogy antik regényről szólva ne a műfaj modern változatát tartsuk szem előtt.

Mit tehát az antik regény? Szepessy Tibor definíciója szerint: „Antik regényeknek olyan görögül vagy latinul írt, terjedelmesebb prózai elbeszéléseket nevezünk, melyek egyedül vagy elsősorban az olvasók szórakoztatására szolgálnak, a magánélet szférájában mozgatják a hőseiket, s nagyjában-egészében az írói képzelet szüleményei."[154] Két fő vonulata különböztethető meg: a görög nyelven írt, ún. „ideális" regények, amelyek isteni szépségű, idealizált szerelmespárjait a sorscsapások elválasztják egymástól, hogy aztán életveszélyes kalandokba sodródva utazzák végig a Mediterraneum keleti felét, amíg újra egymásra nem találnak (Charitón, ephesosi Xenophón, Achilleus Tatios és Héliodóros művei — Longos regénye bukolikus idilljé-

[151] További érdekes adalékkal szolgál G. Schmeling tanulmánya, amely az antik regény mellőzöttségét a polgárháború előtti amerikai Délnek a kritikusok által szintén fanyalgással fogadott regénytermésével összehasonlítva próbálja jobban megérteni. SCHMELING: „Myths of person and place: the search for a model for the ancient Greek novel". Ugyanakkor a *Rhetorica ad Herennium* definíciója a személyekről szóló elbeszélésekről (*narratio in personis*) mintha a regény meghatározása lenne: *Illud genus narrationis, quod in personis positum est, debet habere sermonis festivitatem, animorum dissimilitudinem, gravitatem, lenitatem, spem, metum, suspicionem, desiderium, dissimulationem, misericordiam, rerum varietates, fortunae commutationem, insperatum incommodum, subitam laetitiam, iucundum exitum rerum.* (1, 13) KERÉNYI: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* 20., MORGAN: „Make-believe and make believe" 191. és ADAMIK: „A vallás az antik regényben" 201.

[152] REARDON: *The form of Greek romance* 165–166.; a témával kapcsolatban ld. még az első fejezetben már hivatkozott Szepessy- és Adamik-tanulmányokat (82. jegyzetpont)

[153] REARDON: *The form of Greek romance* 7. és SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 13.

[154] SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 17.

vel némileg eltér az alapképlettől[155]); valamint a latin nyelvű „reális" regények, amelyek inkább szatirikus hangnemükkel, és a korabeli társadalmi valóság hűbb ábrázolásával tűnnek ki (Petronius és Apuleius regénye).[156]

Arra a kérdésre, hogy milyen irodalmi, kulturális és társadalmi közeg hozhatta létre a regény műfaját az ókorban, sokféle válasz született. A problémát az irodalomtörténet felől megközelítő kutatók között az első E. Rohde volt, aki könyvében a XIX. századi felfogásra olyannyira jellemző, ún. „biológiai", vagy „evolúciós" elméletet fejti ki,[157] miszerint a szerelem és az utazás elemeit magában egyesítő antik görög regény két másik műfaj, a hellenisztikus szerelmi elégia és az útleírások keresztezésével jött létre.[158] Ez a nézet persze ma már nem állja meg a helyét: sokkal reálisabb képet ad az antik regény eredetéről a B. E. Perry,[159] Szepessy T.[160] és B. P. Reardon[161] és által kifejtett elmélet. Eszerint a regény kétségtelenül rengeteg hasonlóságot mutat más műfajokkal: az eposszal, ezen belül legfőképp az *Odysseiá*val, a szerelmi elégiával, a drámával, éspedig elsősorban az újkomédiával, a novellával, amelynek egy válfaját képezték a pajzán milétosi történetek, a hellenisztikus történet- és életrajzírással, a regényes útleírásokkal, sőt, a retorikai művekkel is. Ám ahelyett, hogy ezekből próbálnánk levezetni a regény műfaját, sokkal hasznosabb azt mindezek komplexumaként, mintegy olvasztótégelyeként felfogni. Ez a rendkívül receptív, rugalmas műfaj tehát egy fiktív, drámai cselekménysort az eposz terjedelmes és nagyszabású módján, a történetírás prózai elbeszélésének formájába öntve, továbbá novellisztikus betéttörténeteket, valamint lírai elemeket és retorikus eszközöket is alkalmazva ad elő. Más szóval a regény természeténél fogva összetett, sokszínű és széles körű intertextuális kapcsolatokban különösen gazdag műfaj.

Az eredet kérdését a vallástörténet felől közelítette meg Kerényi K.,[162] és az ő elméletére alapozva R. Merkelbach[163] is. Kerényi kiindulópontja az volt, hogy a regényekben a főhősök megmenekülése gyakran isteni beavatkozás eredménye. Nézete

---

155 Hiányzik az utazás motívuma, amelyet itt az idő múlása, az évszakok váltakozása helyettesít: a szerelmeseket is csak a tél választja el egymástól rövid időre. A fizikai utazás elemének hiánya teszi lehetővé, hogy Longos az emberi kapcsolatokra helyezze a hangsúlyt — Daphnis és Chloé története így sokkal inkább érzelmi kalanddá válik. REARDON: *The form of Greek romance* 30–36., 121–122. Szintén kakukktojás a latin nyelvű — bár valószínűleg görög eredeti alapján íródott — *Historia Apollonii regis Tyrii*. Az ismeretlen szerző-átdolgozó a szerelmi regények alapképletét alakította át olyan módon, hogy a szerelem és a házasság témáját háttérbe szorítja a családi kapcsolatok megjelenítése. A Szepessy T. által, e mű kapcsán javasolt antik regény-típus, a családregény jelentheti a szerelmi történetek és az apokrif apostolakták közötti átmenetet. SZEPESSY: „Az antik családregény" és SCHMELING: „The History of Apollonius King of Tyre".

156 SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 26.

157 Az elnevezés B. E. Perry-től (PERRY: *The ancient romances*) származik.

158 ROHDE: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*.

159 PERRY: *The ancient romances*.

160 SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény*.

161 REARDON: *The form of Greek romance*.

162 KERÉNYI: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*.

163 MERKELBACH: *Roman und Mysterium in der Antike*.

szerint minden görög regény cselekményének eredetije Isis és Osiris mítosza. A történet váza a következő: Osirist Seth, a sötétség és káosz istene meggyilkolja, holttestét pedig szétszórja az egész világon. Isis útra kel, összegyűjti a testrészeket, és feléleszti Osirist. Fia, Horus, megkeresi és legyőzi Sethet, Osiris pedig, diadalmaskodva a halál fölött, visszatér templomába, hogy a holtak királyaként uralkodjon az idők végezetéig. A mítosz tehát átvitt értelemben a szenvedő ember története, aki isteni segítséggel éli túl a megpróbáltatásokat és nyeri el a megváltást — és ezt mesélik el újra és újra a regények.

Merkelbach a misztériumvallásokban látta az antik regény bölcsőjét. Szerinte ezek a szövegek eredetileg különböző istenek jócselekedeteit dicsőítő történetekként születtek, majd alapos irodalmi kidolgozást kaptak. Felfigyelt továbbá arra, hogy a regények nagyon sok hasonlóságot mutatnak a misztériumvallásokkal és rítusaikkal. Ennek alapján arra a következtetésre jutott, hogy az ephesosi Xenophón,[164] Achilleus Tatios és Apuleius műve Isishez, Heliodórosé Hélioshoz, Longosé Dionysoshoz, Iamblichosnak csak kivonatban fennmaradt regénye pedig Mithrashoz kötődő misztériumszöveg, melyek amellett, hogy kódoltan a beavatási rítusok menetét beszélték el, az adott misztériumvallás propagálását is szolgálták.

Szepessy és Reardon is meggyőzően érvel amellett, hogy ahogy az antik regény nem vezethető le irodalmi előzményeiből, úgy a misztériumvallások sem tekinthetők kizárólagos bölcsőiknek. A Kr. u. I–III. század mind a regényirodalom, mind a misztériumvallások aranykora volt, közös üzenetük, hogy a világban létezik valamiféle rend és igazságosság, hogy az erényesekre a megpróbáltatások után boldogság vár. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a regények a misztériumvallásoktól kölcsönözték volna ezt az implicit ígéretet, sokkal inkább azt, hogy a hatalmas világban elveszett egyén hányattatásairól, érzelmeiről és megmeneküléséről szóló regény és az egyéni megváltást középpontba helyező misztériumvallások is ugyanannak a kornak a termékei.[165]

Ennek a korszaknak a társadalomtörténetét veszi alapul a műfaj eredetét kutató harmadik, szociológiai irányzat, melynek legfőbb képviselője B. E. Perry.[166] Szerinte az irodalom társadalmi jelenség, azaz a tömegek igényeiből születik és azokat is szolgálja ki: a hellenisztikus korban kialakult egy széles írni-olvasni tudó középréteg, amely a „magas" irodalomhoz nem volt elég művelt, ezért jött létre az ő igényeiknek megfelelő új műfaj. A történetírás, a líra, eposz és dráma módszereit ötvöző regény ugyan „öncélú fikció", de egy izgalmas korszak világképét, értékeit közvetíti.

Szepessy és Reardon is szélesebb társadalmi kontextusba helyezik az antik regény születését. A műfaj bölcsőjét ringató kor a hellenizmus kora, a Mediterraneum keleti felének késő hellenisztikus és a Római Birodalom uralma alá hajtott görög világa. Az

---

[164] Ezt cáfolja I. A. Protopopova monográfiájában (*Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания*), amelyről jó összefoglalást nyújt kritikai kiegészítéseivel Adamik T. recenziója: ADAMIK: „A vallás az antik regényben".

[165] A misztériumvallásoknak Longos regényében megtalálható mozzanatairól ld. még ADAMIK: „A vallás szerepe Longosz Daphnisz és Khloé című regényében".

[166] PERRY: *The ancient romances.*

egyes ember egy ilyen hatalmas birodalom aprócska, jelentéktelen tagjaként már nem lehetett akkora befolyással környezete, sőt, saját egyéni szociális létére sem, mint századokkal korábban az autonóm, demokratikus városállamok polgára. Az egyén elszigeteltté és bizonytalanná vált egy számára túl nagy világban, és vigaszát és biztonságát a magánéletben, a szerelemben és a vallásban találta meg. Ennek a közönségnek szóltak a görög regények, és szórakoztató, vigasztaló, vágybeteljesítő szerepükkel oldották olvasóik szorongását. Talán az sem véletlen, hogy a latin nyelvű regényirodalomból elsősorban „reális", vagy komikus-szatirikus műveket ismerünk. Bár nagyon valószínű, hogy ezeknek is megvoltak a görög előzményei — gondoljunk pl. az Apuleius által mintául választott, elveszett *Metamorphóseis*-re —, illetve az is sejthető, hogy latin nyelven is születtek „ideális", szerelmi regények, mégis, az uralkodó nép szórakozása más formákat öltött, mint a leigázotté. Az antik regények tehát egy sajátos korban születtek, a kor embereihez szóltak, a kor világképét tükrözik.[167]

Reardon és Szepessy felismerték, hogy a regény eredetéről szóló elméletek nem hogy kizárják, hanem éppen ellenkezőleg, kiegészítik, és megvilágítják egymást. A hellenizmus korának magánélet, vallásosság és múlt felé forduló társadalmi környezete adott teret a misztériumvallások elterjedésének és a regények népszerűvé válásának egyaránt. A műfaj, és ezen belül Apuleius *Metamorphoses*e is tökéletesen saját korának gyermeke: színes, változatos szövetén belül egyesíti a világban elveszett, a sors kényének-kedvének kiszolgáltatott, passzív egyén világképét és életérzését, a misztériumvallások által ígért megváltást és biztonságot, és az irodalmi hagyomány minden olyan elemét, amely alkalmas egy ilyen történet szórakoztató és változatos elbeszélésére.

Ebben a fejezetben a *Metamorphoses* és az antik regény, valamint az általa felhasznált, beolvasztott más műfajok hagyományai között keresem a kapcsolatokat.

FABULA GRAECANICA

Az első és legfontosabb kapcsolat, amelyet fel kell tárnunk, az a *Metamorphoses* görög nyelvű „eredetijéhez" való, korántsem problémamentes viszonya. A következőkben a *Metamorphoses* struktúrájának elemzésére alapozva megvizsgálom legfontosabb fennmaradt előzménye, a görög nyelvű *Lukios é Onos* szerkezeti felépítését, összehasonlítom a szamártörténet e két feldolgozását, Phótios tudósítása alapján elgondolkodom, milyen lehetett a mindkettő forrásának tartott, görög nyelvű *Metamorphóseis*, végül pedig feltérképezem a három szöveg lehetséges kapcsolatrendszerét.

Az Onos felépítése

Fabulam Graecanicam incipimus — ígéri Apuleius narrátora a prológusban, és valóban: Lukianos művei között fennmaradt egy *Lukios é Onos* (a későbbiekben: *Onos*)

[167] SZEPESSY: „Az epheszoszi Xenophón ürügyén az antik regényről".

című prózai mű, amely Apuleiushoz hasonlóan, ám nála jóval kisebb terjedelemben, egyes szám első személyben beszéli el egy Lukios nevű fiatalember szamárbőrben elszenvedett kalandjait. A történet többé-kevésbé azonos, de struktúrája sokkal egyszerűbb a *Metamorphoses*énél. A három nagy egységet itt is megtalálhatjuk:

I. Lukios Thessaliában (1–15)
II. Lukios, a szamár (16–52)
III. Lukios visszaváltozása (53–56)

I. Lukios Thessaliában (1–15)

Az első részben Lukios szállást kap egy hypatai fösvény házában, és ez a komédiák világába helyezi a történetet. Ezután, Lukios vallomásával és Abroia figyelmeztetésével lép be az elbeszélésbe a mágikus szál, amely az átváltozásokkal együtt keretbe fogja a tornagyakorlatként eljátszott, igen terjedelmes szerelmi jelenetet.

1. Utazás és a zsugori háza (1–3)

Lukios üzleti ügyben Thessaliába utazik egy-két idegen társául szegődve. Hypatába érve Hipparchos után érdeklődik, akinek ajánlólevelet hozott. A fösvény hírében álló Hipparchos egy kicsiny házban él feleségével és egyetlen szolgálójával, Lukios terített asztal mellett találja őket. A szolgálólány, Palaistra, megmutatja a szobáját, aztán Lukios fürdőt vesz, és vendéglátójával vacsorázik.

2. Mágia és szerelmi kaland (4–15)

Másnap Lukios bebarangolja a várost, hátha lát valamilyen mágikus csodát, és elmondja, hogy ez a célja több napos hypatai tartózkodásának.[168] Találkozik egy gazdag asszonnyal, Abroiával, aki édesanyja barátnőjének vallja magát, és szállást kínál neki, majd figyelmezteti Hipparkhos feleségének boszorkányhatalmára. Lukios örömmel siet haza, hevesen udvarolni kezd Palaistrának, és randevút beszél meg vele éjszakára. Vacsora után kerül sor a részletes és igen szókimondó szerelmi jelenetre, melynek végén Lukios megkéri a lányt, mutassa meg neki asszonyát varázslás közben. Palaistra nem sokat tud a boszorkány mesterkedéseiről, de ígéretet tesz Lukiosnak.

Néhány nap múlva alkalom kínálkozik arra, hogy a főhős meglesse a boszorkányt, ahogy madárrá változik, hogy szeretőjéhez repüljön. Az asszony varázsigéket mormol, kenőccsel tetőtől talpig bekeni magát, majd bagolyként kiröppen az ablakon. Lukios is szeretne átváltozni, így varázskenőcsért könyörög Palaistrának, aki el is csen egy szelencét asszonya asztaláról. Lukios megkenekedik, ám váratlanul szamárrá válik. Palaistra megígéri, hogy másnapra szerez neki rózsákat, melyektől azonnal visszavál-

[168] *Ἀλλὰ τοῦτο μὲν ἦν σκῆψις· ἐπεθύμουν δὲ σφόδρα μείνας ἐνταῦθα ἐξευρεῖν τινα τῶν μαγεύειν ἐπισταμένων γυναικῶν καὶ θεάσασθαί τι παράδοξον, ἢ πετόμενον ἄνθρωπον ἢ λιθούμενον.* (4) „De ez csak afféle ürügy volt; azért maradtam, mert rettenetesen szerettem volna boszorkánymesterséghez értő asszonyra akadni, s látni valami csodadolgot, például repülő vagy kővé változó embert." (Ford. Révay J., 8.)

tozhat emberré, így hát Lukios az istállóba vonul, hogy ott húzza ki az éjszakát. Csakhogy rablók ütnek rajtuk, és Hipparchos minden vagyonával együtt a szamarat is elviszik.

II. Lukios, a szamár (16–53)

Ebben a részben kezdődnek el igazán a Lukios számára keserves, de az olvasónak igen szórakoztató kalandok. Először egyre gyorsuló, majd újra lassuló ütemben váltják egymást Lukios gazdái (a rablóknál 11, a fiatal pár birtokán 8, Kybelé papjaival 6, a pékmesternél 1, a kertésznél 3, végül Meneklésnél 7 caputon át tartózkodik), miközben sorra jönnek a komikus és izgalmas részletek: a szamarat újra meg újra elverik, egyik életveszélyes helyzetből a másikba csöppen, mígnem egy gazdag uraság élősdijeként még szamárbőrben emberként parádézhat.

Az elbeszélő itt sem fukarkodik a szenzációs elemekkel — ahogy az első részben teljes részletességgel lehettünk tanúi Lukios és Palaistra pikáns szerelmi játékainak, úgy itt is igen hosszasan ecseteli a várakozása szerint olvasói érdeklődésre számot tartó jeleneteket: a kegyetlen kínzásokat, a megbotránkoztató erkölcstelenséget, valamint a szamár és az előkelő hölgy között lezajló erotikus kalandot.

1. A rablók házában (16–26)

Hosszú és kimerítő gyaloglás után a rablók megpihennek egy tanyán. Lukios megdézsmálja a kertben található zöldségeket, és majdnem megkóstolja a rózsákat is, amikor felfedezi, hogy azok valójában ehetetlen leanderek. A kertész észreveszi a pusztítást, így jól elpáholja a szamarat, és még a kutyákat is ráuszítja.

A banda ismét útra kel, Lukios pedig fáradtságában inkább halottnak akarja tettetni magát, hogy békén hagyják, de egy másik szamár megelőzi, akit ezért a rablók szakadékba vetnek. Lukiost megrázza a tény, hogy ez vele is történhetett volna, így engedelmességet fogad magában. Estére megérkeznek a rablók otthonába, ahol a vénséges házvezetőnő vacsorával várja őket. A lakomára betoppan egy újabb csapat bandita, és iszogatva, beszélgetve mindent elfogyasztanak.

Egy nap a rablók egy gyönyörű, keservesen zokogó lányt hoznak haza zsákmányul, és az öregasszony felügyeletére bízzák. A szamarat elviszik egy újabb portyára, de megsérül a lába, ezért hazatérve a megölését tervezgetik. Lukios éjszaka menekülőre fogja, és a fogoly lányt a hátára kapva messzire vágtat, de pont a rablóbanda karjaiba futnak. A banditák visszaviszik őket, az öregasszonyt holttestét pedig, aki időközben felkötötte magát egy gerendára, a szakadékba dobják. A szökevények büntetéséül azt találják ki, hogy a szamarat kibelezik, és meztelenül a bendőjébe varrják a lányt — a terv megvalósítását azonban keresztülhúzza egy csapat katona, akik a lány vőlegényének hívására rajtaütnek a rablótanyán, és a banditákat börtönbe vetik. A fiatal pár hazatér, és Lukiost is magukkal viszik.

2. A fiatal pár birtokán (27–34)

Lukios a ménesbe kerül, de a csikós felesége malomba fogja, utána pedig fát kell hordania, és hajcsára nagyon kegyetlenül bánik vele. Lukios részletesen leírja szenvedéseit, rengeteg verésben, kínzásban, megaláztatásban van része. Amikor a hajcsár elterjeszti róla, hogy szamár létére emberekkel kíván ölelkezni, eldöntik, hogy kiherélik. Egy váratlan esemény azonban ezt a veszélyt is elhárítja Lukios feje fölül: azt a hírt kapják, hogy gazdáikat, az ifjú párt egy nagy hullám besodorta a tengerbe, és meghaltak. A szolgák a birtokot kifosztva megszöknek, Lukiost pedig vásárra viszik.

3. Kybelé papjai (35–41)

Kybelé egyik kolduló, kéjenc papja, Philébos veszi meg a szamarat,[169] és viszi haza társaihoz, a „leánykákhoz". Másnap Lukios hátára is teszik az istennő szobrát, és így indulnak neki a vidéknek, ahol pénzt és adományokat gyűjtenek véres mutatványaikkal. Amikor egy faluban éjszakázva Lukios tanúja lesz annak, hogyan paráználkodik mindenféle módokon a sok pap egy parasztlegénnyel, kétségbeesésében felkiált, és a hangjára berontó falubeliek előtt lelepleződik a papok igazi természete.

A papok kénytelenek tovább állni, és jól megverik a szamarat. Estére befogadja őket egy istenfélő uraság, és szállást ad nekik. Szakácsa az úr haragjától rettegve épp öngyilkosságon gondolkodik, mert az ajándék vadszamár combot felfalták a kutyák. Felesége azonban azzal az ötlettel áll elő, hogy vágja inkább le Lukiost, és az ő combjával pótolja ki a vacsorát. Lukios a kötőfékét elszakítva menekül, és az ebédlőbe rontva tör-zúz, hogy bezárják. Mindenki azt hiszi, megveszett, és az agyonveréstől csak a papok szobájába bújva menekül meg.

A következő településen a papok a templomból ellopnak egy aranyserleget, de a falubeliek észreveszik a hiányt, elfogják és börtönbe vettetik a tolvajokat. Lukios ismét piacra kerül.

4. A malomban (42)

Ebben a rövidke epizódban egy pékmester veszi meg a szamarat, és igen kemény munkára fogja a malomban. Lukios rövid időn belül nagyon lesoványodik és meggyengül, így újra eladják.

5. A kertész és a katona (43–45)

Lukios új gazdája egy kertész, vele osztozik a nyomorúságos hétköznapokon. Egyszer a kertész egy római katonával kerül szóváltásba, és össze is verekednek. A kertész félholtra veri a katonát, aztán a városba menekül, és egy barátjánál bújik el Lukiosszal együtt. A katona felhajtja a bajtársait, és a kertész rejtekhelye elé vonul velük. Már majdnem sikerül meggyőzni őket, hogy a bűnös nincs a házban, amikor

---

[169] *κίναιδος γὰρ καὶ γέρων ἦν τούτων εἷς τῶν τὴν θεὸν τὴν Συρίαν εἰς τὰς κώμας καὶ τοὺς ἀγροὺς περιφερόντων καὶ τὴν θεὸν ἐπαιτεῖν ἀναγκαζόντων.* (35) „Mert kéjenc volt az öreg, egyike azoknak, akik Szíria istennőjének szobrát a falvakban s a mezőkön körülhordozzák, és az istennőt koldulásra kényszerítik." 29.

Lukios kíváncsian kidugja fejét a tetőablakon, és így lebuktatja magukat.[170] A kertészt börtönbe vetik, Lukiost pedig a vásárra.

6. Meneklés élősdije (46–52)

A szamár egy gazdag uraság, Meneklés szakácsához és annak cukrász testvéréhez kerül. Lukios rendszeresen megdézsmálja a lakásukba hordott ételmaradékokat, szőre fényesedik, hasa gömbölyödik a dús lakomáktól. A két testvér eleinte egymásra gyanakszik, aztán rájönnek, hogy a szamár a tolvaj. Ki is lesik egyszer falatozás közben, és az uraságnak is megmutatják a kacagtató jelenetet.

Meneklés az ebédlőbe viteti, és emberi ételekkel kínálja Lukiost, majd mindenféle mulattató, embert utánzó mutatványra taníttatja, és nyilvánosan fellépteti. A szamárnak egyre jobb dolga van: még egy előkelő, csinos asszony is megkívánja, és pénzt kínál Lukios felügyelőjének, hogy szeretkezhessen a szamárral. A nő annyira elégedett Lukios teljesítményével, hogy visszajáró vendég lesz a hálókamrájában. Az egyik alkalommal Meneklés meglesi őket, és elhatározza, hogy a játékok napján Lukiost is fellépteti egy vadállatok elé vettetésre ítélt asszonnyal.

III. Lukios visszaváltozása (53–56)

Az utolsó részben Lukios visszaváltozásának történetét meséli el. Az elfogyasztott rózsák először életveszélybe taszítják a fiatalembert, de az újra megmenekül, és már készen is áll arra, hogy hazatérjen. Az olvasó azt gondolná, itt a vége, fuss el véle, az elbeszélő ezonban beiktat még egy csattanót a története végére: Lukios meglátogatja legutóbbi szeretőjét, ám nevetséges és csúfos kudarcot vall.

1. A játékok és a rózsák (53–55)

A látványosságok napján a vadállatoktól rettegő Lukiost díszes kerevetre fektetik a porondon, és emberi lakomát szolgálnak fel neki. Ekkor pillantja meg egy szolga kezében a megmentő rózsákat. Odarohan, befalja mindet, és máris ott áll emberi alakjában, meztelenül a színház népes közönsége előtt. A közönség boszorkánymesternek gondolja, és azonnal, elevenen elégettetné, de a kormányzó meghallgatja a történetét, ráadásul egy jó barátja fiára ismer Lukiosban. Az ifjú megmenekül, és éppen megérkező testvérével hajóról gondoskodik.

2. A visszautasított szerető (56)

Lukios úgy véli, hogy visszakapott emberi teste tetszeni fog az előkelő asszonynak, szamár-korabeli szeretőjének, ezért meglátogatja, és felajánlkozik neki. A közösen elköltött vacsora után Lukios meztelenre vetkőzik, és a nő elé áll, ám az ahelyett,

---

[170] *Θορύβου δὲ ἐν τῷ στενωπῷ καὶ πολλῆς βοῆς ἐκ τούτων γενομένης ὁ ἀγέρωχος καὶ πάντα περίεργος ἐγὼ βουλόμενος μαθεῖν τίνες εἶεν οἱ βοῶντες, διακύπτω ἄνωθεν κάτω διὰ τῆς θυρίδος.* (45) „Ebből aztán a szűk utcában zűrzavar, összevissza kiabálás támadt, mire én elszántan és nagy kíváncsian meg akartam tudni, kik ordítoznak — hát kidugtam a fejemet az ablakon s lekukucskáltam." 35.

hogy a karjaiba omlana, leköpi, és azon nyomban kidobatja, mert Lukiosnak a férfiassága is emberi méretűre zsugorodott.

Az ifjú úgy és ott tölti az éjszakát, ahogy és ahová kidobták, majd hajnalban hajóra száll, és hazautazik. Megérkezve áldozatot mutat be, és fogadalmi ajándékokat ajánl fel az isteneknek, hálából megmenekülésáért.

Az *Onos* tehát ízig-vérig szórakoztató történet, mégpedig a szaftosabb fajtából. A hangsúly az erőszakos és erotikus jeleneteken van, azokat fejti ki a legrészletesebben az elbeszélő, sokszor a történet terjedelméhez hasonlítva aránytalan bőbeszédűséggel. Főhőse, Lukios, egy átlagos, meggondolatlan fiatalember, visszaváltozása után ott folytatja korábbi életét, ahol abbahagyta. A történet struktúrája lineáris, egyszerű, fűszerezve némi keretes és szimmetrikus szerkesztéssel, melyet az alábbiakban vázlatosan is bemutatok.

Szerkezeti vázlat

I. Lukios Thessaliában (1–15)

1. Utazás és a zsugori háza (1–3)

2. Mágia és szerelmi kaland (4–15)

keret
- Lukios álmodozása a mágiáról, Abroia figyelmeztetése
- kaland a szolgálóval
- átváltozások

Lukios hitvallása, figyelmeztetés

II. Lukios, a szamár (16–53)

1. A rablók házában (16–26) — 11 caput

keret
- utazás
- kerti incidens
- utazás

a rablók háza

a fogoly lány

2. A fiatal pár birtokán (27–34) — 8 caput

ménes és malom

fahordás és kínzások

a fiatal pár halála és szökés

vásár

ráadásként érkező, váratlan fordulat – funkciója: Lukiost útnak indítani

3. Kybelé papjai (35–41) — 6 caput

véres mutatványok és bűnök

vadszamár combja és veszettség

a papok lelepleződése

vásár

szimmetrikus szerkezet

4. A malomban (42) — 1 caput

kemény munka

vásár

5. A kertész és a katona (43–45) — 3 caput

incidens a katonával

vásár

6. Meneklés élősdije (46–52) — 7 caput

az ellopott ételek esete

Lukios mint Meneklés élősdije

kaland az előkelő hölggyel

III. Lukios visszaváltozása (53–56)

1. A játékok és a rózsák (53–55)

visszaváltozás

tárgyalás

előkészületek a hazatéréshez

---------- álbefejezés

2. A visszautasított szerető (56) ráadás csattanó
látogatás az előkelő hölgynél
Lukios hazatér

A *Metamorphoses* és az *Onos* cselekménye tehát többé-kevésbé azonos. A fontosabb hasonlóságokat és különbségeket a következő táblázatban szeretném bemutatni:[171]

	Szöveghely		***Onos***	***Metamorphoses***
Elbeszélő			E/1. személy	
			Lukios	Lucius
Prológus		Met. 1,1.	nincs	van
Utazás	On. 1.	Met. 1,2.	Thessalia, Hypata	
			a főhős találkozik más utasokkal, együtt mennek tovább	
				vita a természetfelettiről
		Met. 1,5-19.		Aristomenes története
A fösvény háza		Met. 1,21.	Hipparchos	Milo
			zsugori vendéglátó, csak a feleségével és egyetlen szolgálóval él	
	On. 2.	Met. 1,22.	szóváltás a szolgálóval	
		Met. 1,23.	a főhős ajánlólevelet hoz a vendéglátó barátjától	
			Dekrianos	Demeas
	On. 3.	Met. 1,24.	a vendéglátó ebédel, a főhőst a szobájába, majd fürdőbe kísérik	
				kedvesebb fogadtatás
			Palaistra	Fotis
		Met. 1,24-25		Pythias és a piaci jelenet
		Met. 1,26.	kap vacsorát	nem kap vacsorát
Mágia és figyelmeztetés	On. 4.	Met. 2,1-2.	vágy a mágia után	
				semmi sem az, aminek látszik
		Met. 2,2-4.	anyja barátnője, Abroia	anyja rokona, Byrrhena
			csak az utcán beszélgetnek	Byrrhena háza és Actaeon szobra

[171] A részletesebb összehasonlításhoz hasznos segítség H. van Thiel szövegkiadása, amelyben a *Metamorphoses* és az *Onos* szövege egymásnak megfeleltetve, párhuzamosan fut, és amelyben az egyezések és az eltérések megjelölve szerepelnek. THIEL, H. van: *Der Eselsroman.*

		Met. 2,5.	figyelmeztetés a boszorkányra	
Kaland a szolgálóval	On. 5-6.	Met. 2,6-10.	szenvedélyes udvarlás	
		Met. 2,8-9.		a női haj szépsége
	On. 7.	Met. 2,11-14	vacsora röviden	vacsorán Pamphile jósol, Diophanes története
	On. 8-10.	Met. 2,15-17	torna-hasonlat, részletes, szókimondó szerelmi jelenet, egyetlen alkalom	csata-hasonlat, utána napokig tartó viszony
Mágia testközelből		Met. 2,18-30		Byrrhena vacsorája és a Thelyphron-történet
		Met. 3,1-12		Nevetés-ünnep
	On. 11.	Met. 3,15-18	Palaistra nem tud részleteket asszonyáról	Fotis beavatása, részletes mese a kecskebőrtömlőkről
	On. 12.	Met. 3,21-23	a boszorkány bagollyá változása	
	On. 13.	Met. 3,24-25	a főhős szamárrá változása	
				sokkal több humoros részlet
	On. 14.		rózsa mint a visszaváltozás eszköze	
	On. 15.	Met. 3,26-27	szamárbőrben is megmaradt emberi értelem	
				megtámadná Fotist
				istálló, szolga is megveri
Rablók	On. 16.	Met. 3,28-29	a rablók betörése	
	On. 17.	Met. 4,1-2.	pihenő egy tanyán, leanderek	
	On. 18.	Met. 4,3.	a kertész megveri, kutyákkal kergetik	
	On. 19.	Met. 4,4-5.	a másik szamár halála	
	On. 20.	Met. 4,6-7.	rablótanya: ház	barlang, részletes leírás
			öregasszony házvezetőnő	
	On. 21.	Met. 4,8-21.	új csapat rabló érkezik, vacsora	
				történetek
	On. 22.	Met. 4,23-27	fogoly lány érkezik	
			neve sincs	Charite, részletes bemutatása, története
		Met. 4,28-6,24		Cupido és Psyche története

		Met. 6,25-26	a szamár megsérül, meg akarják ölni	
	On. 23.	Met. 6,27-32	menekülés a lánnyal	
	On. 24-25.		elkapják őket, kínhalál tervei	
		Met. 7,1-11.		Lucius gyanúba kerül Milónál
				Haemus
				Plotina története
	On. 26.	Met. 7,12-13	katonák ütnek rajtuk, kormányzó elé kerülnek	a banda leitatása, megkötözése, legyilkolása
A fiatal pár birtokán	On. 27.	Met. 7,14-16	ménes és malom	
	On. 28-33.	Met. 7,17-23	fahordás: kínzások és rágalmak	
		Met. 7,24-28		a csikóst medve öli meg, anyja megveri Luciust
	On. 34.	Met. 8,1-14	a fiatal pár tengerbe veszett	Charite bosszúja
Utazás		Met. 8,15-18	rövid leírás	sokkal hosszabb, kutyák
		Met. 8,19-21		az öreg és a sárkány
		Met. 8,22.		a rabszolga története
Cybele papjai	On. 35-37.	Met. 8,23-28	a szamarat piacra viszik, egy pap megveszi	
				részletesebb, visszataszítóbb
				jósolnak is
	On. 38.	Met. 8,31	az eltűnt hús	
	On. 40.	Met. 9,1-4.	veszettség	
				víz-próba
		Met. 9,5-7.		hordó-történet
		Met. 9,8.		további jósolgatás
	On. 41.	Met. 9,9-10.	lopott serleg	
Molnár	On. 42.	Met. 9,11-31	kemény munka röviden	a molnár feleségének, Barbarus és a posztós történetei

Kertész és katona	On. 43.	Met. 9,32-38		a kertésszel vendégségben jósjeleket látnak, a három fiú halála
	On. 44-45.	Met. 9,39-10,1.	incidens a katonával, bujkálás és a szamár árulása	
		Met. 10,2-12		„Phaedra”-történet
Az élősdi	On. 46-49.	Met. 10,13-18	az ellopott ételek esete, a szamár mint élősdi bohóc	
	On. 50-51.	Met. 10,19-22.	kaland az előkelő hölggyel	
			többszöri alkalom	két alkalom
Színházi játékok	On. 52-53.	Met. 10,23-28.	Lukiosszal kezdődik a látványosság	előtte más előadások is
				az elítélt nő története
		Met. 10,28-34.		Paris ítélete és beszéd a bírák megvesztegethetőségéről
Visszaváltozás	On. 54-56.	Met. 10,34-11.	Lukios színpadon változik vissza rózsa segítségével, a kormányzó elengedi, a gazdag nő már nem kér belőle, meztelenül kidobják, elhajózik	Lucius elmenekül, a Holdhoz imádkozik, Isis-menet, visszaváltozás, beavatások, pap

Látjuk tehát, hogy amellett, hogy sokkal részletesebb, mint a görög nyelvű változat, Apuleius regénye felvonultat egy sor olyan jelenetet és betéttörténetet is, amelyek az *Onos*ban egyáltalán nem szerepelnek. Összefoglalva ezek a következők: Aristomenes és Socrates esete, Pythias és a piaci jelenet, Byrrhena háza Actaeon szobrával, Diophanes története, Byrrhena lakomája Thelyphron meséjével és az egész Risus-ünnep, a rablók történetei, Charite múltja, a Cupido és Psyche-mese, Haemus és Plotina története, Charite halála, kaland a sárkánnyal, a rabszolga halála, a hordótörténet, a molnár és Barbarus és a posztós esetei, a három fiú halála, a „Phaedra”-történet, az elítélt asszony bűnei, a Paris ítélete-mimus, valamint a regény egész befejezése a 11. könyvben.

Milyen következtetést vonhatunk le mindebből? Mindez Apuleius hozzátétele lenne? A helyzet valójában nem ilyen egyszerű. Tudomásunk van egy harmadik irodalmi mű létezéséről is, amely szintén ugyanezt az alaptörténetet dolgozta fel, de sajnos nem maradt ránk. A IX. századi Phótios pátriárka klasszikus szerzők műveinek kivonatait összegyűjtő *Bibliothékéj*ében (129) összehasonlítja az *Onos*t egy bizonyos patrai-

beli Lukios átváltozásokról szóló munkájának (továbbiakban *Metamorphóseis*) első két könyvével, és bár nem tudja, melyik mű keletkezhetett hamarabb, arra a következtetésre jut, hogy az *Onos* kivonata vagy átirata lehet a *Metamorphóseis*nek, mert rövidebb annál, és helyenként szó szerint megegyeznek.[172] Erre, és a szövegek vizsgálatára alapozva a szakirodalom többé-kevésbé megegyezik abban, hogy a patraibeli Lukios *Metamorphóseis*e lehetett az eredeti változat, ennek epitoméja az *Onos*, és szintén ennek adaptációja és átdolgozása Apuleius *Metamorphoses*e.[173]

Phótios azt is írja, hogy a két görög mű — egyezőségei ellenére — hangnemében különbözik egymástól, amennyiben az *Onos* kigúnyolja a görögök babonaságait, miközben a *Metamorphóseis* mindazokat teljesen komolyan veszi.[174] E vélemény igazát már kétségbe vonta a modern szakirodalom: H. Werner tanulmánya[175] óta kevesen olvassák az *Onos*t a görög vallás szatírájaként (megengedve ugyanakkor a szatirikus hangnemet), H. J. Mason[176] és Winkler[177] pedig amellett érvel meggyőzően, hogy Phótios a *Metamorphóseis* szerzőjével azonosította annak narrátor-főhősét, és a patraibeli Lukios babonás világképe épp annyira nem árul el semmit a valódi szerző hie-

---

[172] *Οἱ δέ γε πρῶτοι αὐτοῦ δύοι μόνον οὐ μετεγράφησαν Λουκίῳ ἐκ τοῦ Λουκιανοῦ λόγου ὅς ἐπιγέγραπται Λοῦκιος ἢ Ὄνος ἢ ἐκ τῶν Λουκίου λόγων Λουκιανῷ. Ἔοικε δέ μᾶλλον ὁ Λουκιανὸς μεταγράφοντι, ὅσον εἰκάζειν· τίς γὰρ χρόνῳ πρεσβύτερος, οὔπω ἔχομεν γνῶναι. Καὶ γὰρ ὥσπερ ἀπὸ πλάτους τῶν Λουκίου λόγων ὁ Λουκιανὸς ἀπολεπτύνας καὶ περιελὼν ὅσα μὴ ἐδόκει αὐτῷ πρὸς τὸν οἰκεῖον χρήσιμα σκοπόν, αὐταῖς τε λέξεσι καὶ συντάξεσιν εἰς ἕνα τὰ λοιπὰ συναρμόσας λόγον, Λοῦκιος ἢ Ὄνος ἐπέγραψε τὸ ἐκεῖθεν ὑποσυληθέν.* Lukios ennek az első két könyvét Lukianos Lukios vagy a szamár című művéből vette át, vagy Lukianos vett át Lukios művéből. Úgy tűnik, hogy inkább Lukianos másolt, de ez csak találgatás: nem tudjuk ugyanis, hogy melyik a korábbi. Lukianos valószínűleg lerövidítette Lukios szövegének terjedelmét, kihagyott belőle mindent, ami saját céljainak nem felelt meg, a szavakat és a szókapcsolatokat megőrizve egyetlen könyvbe rendezte a maradékot, és a Lukios vagy a szamár címet adta az átvett szövegnek.

[173] MASON: „Fabula Graecanica"; IDEM: „Greek and Latin versions of the ass-story"; IDEM: „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources"; JAMES: *Unity in diversity* et al.

[174] *Γέμει δὲ ὁ ἑκατέρου λόγος πλασμάτων μὲν μυθικῶν, ἀρρητοποιΐας δὲ αἰσχρᾶς. Πλὴν ὁ μὲν Λουκιανὸς σκώπτων καὶ διασύρων τὴν Ἑλληνικὴν δεισιδαιμονίαν, ὥσπερ κἀν τοῖς ἄλλοις, καὶ τοῦτον συνέταττεν. Ὁ δέ Λούκιος σπουδάζων τε καὶ πιστὰς νομίζων τὰς ἐξ ἀνθρώπων εἰς ἀλλήλους μεταμορφώσεις τάς τε ἐξ ἀλόγων εἰς ἀνθρώπους καὶ ἀνάπαλιν καὶ τόν ἄλλον τῶν παλαιῶν μύθων ὕθλον καὶ φλήναφον, γραφῇ παρεδίδου ταῦτα καὶ συνύφαινεν.* Mindkettejük írása tele van mesés történetekkel és szégyenteljes, kimondhatatlan illetlenségekkel. Lukianos azonban — ahogy a többi művében is — kigúnyolta és kinevette a görögök babonáit, és ezt írta meg, míg Lukios komolyan vette és elhitte azt is, hogy az ember egy másik emberré válhat, azt is, hogy az állatok emberré változhatnak és fordítva, az emberek állatokká, és a régi mítoszok többi badarságát és ostobaságát is, és ezeket leírta és történetbe szőtte.

[175] WERNER: „Zum Lukios e Onos".

[176] MASON: „Fabula Graecanica", „Greek and Latin versions of the ass-story" és „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources".

[177] WINKLER: *Auctor & actor* 255.

delmeiről és az egész mű hangneméről, mint Lucius naiv és hiszékeny megnyilvánulásai Apuleiusról és a *Metamorphoses* végső üzenetéről.[178]

További vitákat gerjesztett a kérdéskörben az is, hogy az *Onos* — ahogy Phótios is említi — Lukianos művei között maradt fent. Azon kívül, hogy a terjedelmes lukianosi corpusban több bizonyítottan nem lukianosi írás is helyet kapott, további érvek is szólnak amellett, hogy az *Onos* szerzőségét is megkérdőjelezzük. Mason[179] nézete szerint sem más szerzők műveinek kivonatolása, sem az *Onos* középszerű stílusa nem jellemző Lukianosra, és elveti azokat a megoldási javaslatokat, melyek szerint ez a középszerűség szándékos és a paródia eszköze lenne. Szerinte az előkelő származású, alapos retorikai nevelést kapott narrátor-főhőshöz a második szofisztika virtuóz atticista stílusa illett volna — Lukianos pedig ennek mestere volt.

A szakirodalomban tehát az az általános álláspont alakult ki, hogy az elveszett görög *Metamorphóseis*t írhatta eredetileg Lukianos, és szatirikus hangneme elkerülhette a főhős-narrátort a szerzővel azonosító Phótios figyelmét.[180] Az *Onos* továbbá a lukianosi mű kivonata, és egy másik szerző tollából származik. Persze ez a megoldás sem válaszol meg maradéktalanul minden felmerülő kérdést. Mason[181] figyelmeztet Phótiosnak arra a megállapítására, hogy az *Onos* és a *Metamorphóseis* szókészlete és kifejezésmódja azonos, tehát az elveszett mű stílusa is jelentősen eltérhetett Lukianos elegáns stílusától. Emellett emlékeztet arra is, hogy Lukianos és Apuleius közeli kortársak voltak (mindketten Kr. u. 125 körül születhettek), így mindkét mű datálása a másikétól függ, és ez további problémákat vet fel. Ehelyett Mason a *Metamorphóseis* keletkezését inkább a második század első felére teszi. Azt a kérdést pedig, hogy miért éppen Lukianoshoz kötik a szamártörténet görög változatait, egyrészt azzal magyarázza, hogy ezeket jellegükből adódóan akár Lukianos is írhatta volna, másrészt azzal, hogy gyakran fordul elő elírásként Lukios helyett Lukianos és fordítva.

N. Holzberg,[182] J. Gil[183] és G. Anderson[184] szerint azonban a lukianosi szerzőség ellen szóló érvek nem perdöntőek, így ők neki tulajdonítják az *Onos*t vagy a *Metamorphóseis*t. Anderson összehasonlítja az *Onos*t Lukianos más műveivel, és témáikban, valamint formájukban számos párhuzamot talál. A stílussal szemben támasztott kifogást azzal kívánja feloldani, hogy bemutatja: Lukianos más műveiben is használ mintegy stílusgyakorlatokként olyan kifejezésmódokat, amelyeket egyébként valószínűleg elítélt. Anderson leginkább figyelemre méltó ötlete azonban az, hogy ahelyett, hogy két külön szerzőnek tulajdonítaná az *Onos*t és a *Metamorphóseis*t, mindkét

---

[178] Ugyanilyen tévedés okozta azt is, hogy Apuleius regényét sokáig önéletírásnak, őt magát pedig mágusnak tartotta, és a Lucius *praenomen*nel ajándékozta meg az utókor. Ld. 1. fejezet *Valóság — fikció* pont.

[179] MASON: „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources" 88–89.

[180] Ld. 176–177-es jegyzet, valamint SHUMATE: „Apuleius' Metamorphoses: the inserted tales".

[181] MASON: „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources" 89.

[182] HOLZBERG: „Apuleius und der Verfasser des griechischen Eselsromans".

[183] GIL: „Lucianea."

[184] ANDERSON: *Studies in Lucian's comic fiction* 34–67.

változatot Lukianos írásának tekinti. Így kiküszöböli azt a problémát, hogy Lukianosra nem jellemző mások műveinek kivonatolása, és igazat adhat Phótiosnak is abban, hogy a két mű hangnemében különbözött egymástól. Ez utóbbit azzal támasztja alá, hogy példákat hoz a lukianosi szövegek között fellelhető hangnembeli ellentétekre. Szerinte tehát Lukianos írt egy hosszabb regényt, a *Metamorphóseis*t, amely komolyabb hangvételével esetleg már tartalmazhatta az Apuleius újításának tekintett vallásos színezetet, és írt egy rövidebb, szatirikusabb változatot is, másféle befejezéssel. Ez természetesen nem bizonyítható, de arra a javaslatra, hogy az *Onos*t epitomé helyett inkább egy másik változatnak tekintsük, a későbbiekben magam is hozok támogató érveket.

Az eddig leírtakból kiderül tehát, hogy az elveszett *Metamorphóseis* tartalma körüli találgatások képezik a problémahalmaz magját, mint ahogy e mű jelentené a kulcsot annak a kérdésnek a megoldásához is, hogy vajon mi „eredeti apuleiusi", és mi átvétel a latin regényben. Lássuk tehát, mire jutott a szakirodalom az elveszett mű rekonstruálásának terén!

Phótios azt állítja, hogy a *Metamorphóseis*nek csupán nagyjából az első két könyve hasonlítható az *Onos*hoz. Ezt kétféleképp lehet értelmezni: vagy az egész *Metamorphóseis* a szamártörténetet dolgozta fel, de Phótios csak az első két könyvet olvasta,[185] vagy csak az első két könyv foglalkozott Lukios kalandjaival, a többi pedig más átváltozás-történetekkel.[186] A szakirodalmi vita ez utóbbi javára dőlt el az utóbbi években, hiszen Phótios egyértelműen azt mondja, hogy a *Metamorphóseis* történeteiben emberek változtak át más emberekké vagy állatokká és fordítva, míg az *Onos*ban csak egy ember-állat-ember átváltozás szerepel, Lukiosé. És ez már felveti a *Metamorphóseis*ben elbeszélt szamártörténet eredeti terjedelmének kérdését is: ha ugyanis alig volt hosszabb az *Onos*nál, akkor Apuleius művének legnagyobb része nem onnan származik, de ha az első két könyvnél több helyet kapott, akkor valószínű, hogy Apuleius regényének több, az *Onos*szal nem egyező része már az elveszett görög műben is szerepelt.[187]

Az is döntően befolyásolja Apuleius munkájának értékelését, hogy komolyan veszszük-e Phótios fentebb tárgyalt megállapítását, miszerint a szatirikus *Onos*szal szemben a *Metamorphóseis* hangneme alapvetően komoly volt. Ha igen, akkor arra a következtetésre juthatunk, mint Anderson, aki valószínűnek tartja, hogy a vallásos színezet és befejezés már az elveszett mű sajátja is volt. De ha nem, akkor ez is apuleiusi újítás lehet.

Bizonyíték hiányában nincs egyetértés tehát abban, hogy Apuleius regényének mely részei származhatnak a *Metamorphóseis*ből. Minthogy az *Onos*ból teljesen hiányoznak a betéttörténetek, ezek lehetséges jelenléte a *Metamorphóseis*ben gerjesztett elsősorban még ma is lezáratlan vitákat. Anderson[188] és Scobie[189] is azon a vélemé-

---

185 WINKLER: *Auctor & actor* 256.

186 HALL: *Lucian's satire* 414–432.

187 MASON: „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources" 89–90.

188 ANDERSON: *Studies in Lucian's comic fiction* 50–67.

nyen vannak, hogy az eredeti görög mű is kerettörténet — betételbeszélés felépítésű volt. Anderson ezt az elméletet úgy hozza összhangba Lukianos szerzőségét támogató véleményével, hogy az apuleiusi betéttörténeteket sorra véve bemutatja, hogy ez a szerkesztési technika, a mesékben szereplő témák és motívumok mind megtalálhatóak Lukianos egyéb műveiben — így ő a szokásosnál is kevesebb teret ad Apuleius kreativitásának.

Általánosabb nézet azonban, amelyet Mason[190] képvisel, és amely szerint az igazság valahol a középúton lehet: az *Onos* az elveszett *Metamorphóseis* első két könyvének a kivonata, és mint ilyen, megőrizte az eredeti általános karakterét, ugyanakkor a kivonatoló válogatása következtében nem tartalmaz néhány kitérőt, epizódot, jelenetet vagy betéttörténetet, amely az eredetiben benne lehetett. Ezek nem szükségszerűen voltak azonosak azokkal a betételbeszélésekkel, amelyeket Apuleius regényében olvashatunk. Apuleius a *Metamorphóseis*ben elmesélt hosszabb, teljesebb történetet adaptálta, de módszere mindenképpen eredeti, és saját érdeklődését és technikáját mutatja. Shumate[191] is úgy véli, hogy ha meg is voltak ezen epizódok és betéttörténetek prototípusai az elveszett görög változatban, Apuleius akkor is alapvetően átdolgozta, és saját céljainak megfelelően átalakította őket.

Egy problémát azonban még átgondolatlannak látok: ha Lukios szamárkalandja a *Metamorphóseis*nek valóban csak az első két könyvét foglalta el, akkor nem lehetett sokkal hosszabb az *Onos*nál, így — mint Finkelpearl[192] is megjegyzi — az epitomé készítésének nem lett volna értelme. De valóban kivonatról van szó? Hiszen Phótios csak annyit mond, hogy az *Onos* rövidebb formában, bizonyos részeket kihagyva, de hasonló szavakkal meséli el Lukios történetét. Ha tisztán logikailag nézzük a kérdést, alapvetően két lehetőséget tartok valószínűnek:

1. A *Metamorphóseis* első két könyve tartalmazta Lukios kalandjait, a további könyvek más átváltozás-történeteket beszéltek el. Ez esetben nem lehetett sokkal hosszabb az *Onos*nál, és vagy egyáltalán nem tartalmazott betéttörténeteket, vagy csak keveset. Az *Onos* így epitomé helyett inkább variációnak tekinthető, az Apuleius regényében talált eltérések pedig többségükben nem az elveszett görög változatból származnak.
2. A *Metamorphóseis* egésze Lukios kalandjaival foglalkozott. Így a történet bármilyen hosszúságú lehetett, és beleférhetett bármennyi betételbeszélés is. Az *Onos* ez esetben egy kivonatoló válogatásának az eredménye, és Apuleius regénye lehet akár teljes egészében a *Metamorphóseis* adaptációja.

Ha ehhez hozzátesszük Phótios másik megállapítását is, miszerint a *Metamorphóseis* hangneme az *Onos*szal ellentétben alapvetően komoly volt, a helyzet tovább bonyolódik:

---

189 SCOBIE: „The structure of Apuleius' Metamorphoses".

190 MASON: „Greek and Latin versions of the ass-story" és „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources".

191 SHUMATE: „Apuleius' Metamorphoses" 98–99.

192 FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 39.

1. *a.* Ha a *Metamorphóseis* első két könyve tartalmazta Lukios kalandjait, és vallásos-babonás színezettel, komoly hangnemben, esetleg vallásos befejezéssel beszélte el azokat, akkor az *Onos* már tartalmi szempontból sem lehet annak kivonata. Emellett Apuleius regényének vallásos befejezése a *Metamorphóseis*ből, vitatottan szatirikus hangvétele az *Onos*ból származhat, de betéttörténetei többsége egyik görög műben sem volt meg.
   b. Ha a *Metamorphóseis* első két könyve tartalmazta Lukios kalandjait, és Phótios figyelmét elkerülte a szatirikus hangvétel, akkor az *Onos* terjedelmi okokból nem annyira epitomé, mint variáns, hangnemében viszont jól tükrözi az elveszett mű tartalmát.
      α. Itt még mindig fennáll annak a lehetősége, hogy a *Metamorphóseis* is olyan vallásos-szatirikus befejezést kapott, mint Apuleius regénye. Ha így volt, akkor az *Onos* tartalmilag eltér tőle, és egy távolabbi variánst képvisel. Ebben az esetben a latin *Metamorphoses* betéttörténeteinek nagy része újítás, befejezése viszont adaptáció.
      β. Ha viszont az eredeti *Metamorphóseis* befejezése megegyezett az *Onos*ban találhatóval, akkor Apuleius változatában a betételbeszélések mellett Lucius visszaváltozásának története is új.
2. *a.* Ha a *Metamorphóseis* egésze Lukios kalandjaival foglalkozott, és vallásos-babonás színezettel, komoly hangnemben, esetleg vallásos befejezéssel beszélte el azokat, akkor az *Onos* tartalmi változtatásai miatt nem lehet kivonat. Ugyanakkor Apuleius *Metamorphoses*e lehet akár teljes egészében — a vallásos befejezést is beleértve — a görög *Metamorphóseis* szatirikus hangnemben, *Onos*-módra átalakított adaptációja.
   b. Ha a *Metamorphóseis* egésze Lukios kalandjaival foglalkozott, és Phótios figyelmét elkerülte a szatirikus hangvétel, akkor ismét két eset lehetséges:
      α. Ha a *Metamorphóseis* is olyan vallásos-szatirikus befejezést kapott, mint Apuleius regénye, akkor az *Onos* tartalmi változtatásai miatt nem lehet epitomé, viszont a latin *Metamorphoses* teljes egészében lehet a görög eredeti adaptációja.
      β. Ha viszont az eredeti *Metamorphóseis* befejezése megegyezett az *Onos*ban találhatóval, akkor — és csakis akkor — beszélhetünk az *Onos*ról mint a *Metamorphóseis* kivonatáról. Ebben az esetben Apuleius betéttörténetei származhatnak az elveszett görög műből, de vallásos befejezése nem.

És itt ismét a találgatás ingoványos talajára kell lépnünk, ha tovább szeretnénk haladni. Véleményem szerint elfogadható Phótiosnak az az állítása, miszerint a *Metamorphóseis* első két könyve beszélte el a szamártörténetet. Mason[193] és Winkler[194]

[193] MASON: „Greek and Latin versions of the ass-story" és „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources".

[194] WINKLER: *Auctor & actor* 255.

meggyőző érveire támaszkodva viszont elutasítanám Phótiosnak a két görög mű hangnembeli eltéréséről szóló megállapítását — tehát a fent felsoroltak közül az 1. b. eseteket tartom a legvalószínűbbnek. Ez részben egybe is vág a Mason és Shumate[195] által is képviselt, leginkább elfogadott, „középutas" nézetnek, miszerint a *Metamorphóseis* karakterében és hangnemében az *Onos*ra hasonlított: ironikus volt, és ilyen módon gúnyolta ki azokat, akik képtelen dolgokban hisznek, vagy azokról írnak. Valószínűleg voltak benne betéttörténetek, kitérők, amelyeket kihagyott a kivonatoló, de semmiképp sem olyan mennyiségben, mint Apuleius regényében.

Én ezen csak annyit változtatnék, hogy nem tekinteném epitoménak az *Onos*t. Anderson[196] azért jutott ugyanerre a következtetésre, mert Lukianoshoz jobban illőnek találta, hogy egy történetet két variánsban is megírt, mint hogy egy másik szerző művét kivonatolta volna. Én nem bolygatnám a szerzőség kérdését, hanem a fenti érvekre alapozva nevezném inkább variációnak az *Onos*t, amely a *Metamorphóseis*szel hasonló terjedelemben, hasonló szellemben, helyenként vele szó szerint egyezve, de mégis néhány változtatással, esetleg betételbeszéléseket, cselekményrészleteket elhagyva, és talán még a befejezést is átírva beszélné el nagyrészt ugyanazt a történetet.

Ezt a nézetet támogatja az a tény is, hogy maga Phótios sem tudta, hogy a két görög mű közül melyik lehetett a korábbi. Mint Winkler[197] bemutatja, minden bizonnyal azért választotta Phótios „eredetinek" a hosszabb változatot, mert a két mű természetéről alkotott további ítéleteiből ez következett. Feltevései az alábbiak voltak: 1. az *Onos* a görög babonaság szatírája; 2. a *Metamorphóseis* komoly hangnemben és valós létükbe vetett hittel beszél el képtelen dolgokat; 3. a két változat szókészlete, kifejezésmódja annyira hasonló, hogy az egyik mindenképp a másik alapján íródott, akár rövidítették, akár kibővítették az eredetit. Ezek alapján könnyebb elképzelni, hogy egy szerző kihagyásokkal és rövidítéssel gúnyba fordít egy babonásan hiszékeny történetet, mint azt, hogy úgy alakít át egy szatírának íródott elbeszélést, hogy az az ő átváltozásokba és mágiába vetett hitét mutassa be.

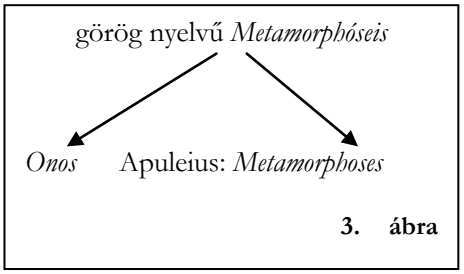
Csakhogy Phótios premisszái korántsem megkérdőjelezhetetlenek. Az *Onos* esetében valószínűleg azért érzékelte a szatirikus hangot, mert biztos volt Lukianos szerzőségében. A *Metamophóseis* narrátora viszont már megtréfálta, ahogy azt fentebb említettem. Ha tehát Phótios második premisszáját elvetjük, akkor már egyáltalán nem olyan biztos a *Metamorphóseis* elsőbbsége. Ebben az esetben csak annyit állíthatunk, hogy a szamárbőrbe szorult Lukios kalandjainak két görög nyelvű variánsáról van tudomásunk. És a görög *Metamorphóseis* szerzője épp úgy bővíthette kedve szerint az *Onos* alaptörténetét, mint ahogyan azt Apuleius meg is tette, akár a *Metamorphóseis*re, akár az *Onos*ra, akár mindkettőre támaszkodott. A három szöveg viszonyát tehát az általánosan elfogadott elmélet szerint az 3. ábrán, az általam javasolt viszonyt pedig a 4. ábrán bemutatott módon lehetne ábrázolni:

---

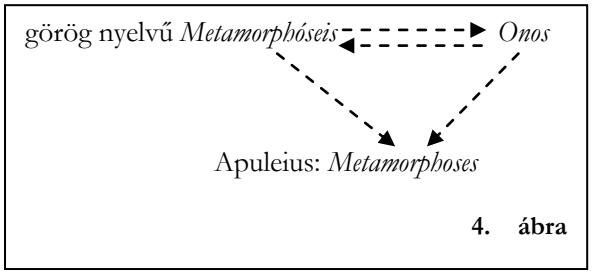
[195] SHUMATE: „Apuleius' Metamorphoses".

[196] ANDERSON: *Studies in Lucian's comic fiction* 34–67.

[197] WINKLER: *Auctor & actor* 254–255.



3. ábra



4. ábra

Ez a változtatás persze nem könnyít, hanem éppen nehezít a dolgunkon, mert még tovább homályosítja az elveszett *Metamorphóseis*ről és Apuleius eredetiségéről alkotható képünket. Annyi azért továbbra is valószínűnek tűnik, hogy az Apuleiusnál meglévő, de az *Onos*ból hiányzó kitérők, epizódok és betéttörténetek nagyobb része és talán a befejezés is apuleiusi hozzátétel vagy változtatás. Minthogy ennél közelebbit sajnos nem mondhatunk arról, szerzőnk hogyan is értelmezte vagy értelmezte át legfontosabb forrásait, érdemesebb az elveszett helyett a meglévőre fordítani a tekintetünket, és a „reális" regény bemutatásától indulva röviden megvizsgálni e színes, fordulatos, pajzán és fantasztikus történet apuleiusi feldolgozása, valamint az általa felhasznált és beolvasztott irodalmi műfajok hagyományai között fellelhető kapcsolatokat.

A „REÁLIS" VAGY KOMIKUS-SZATIRIKUS REGÉNY

A *Metamorphoses* tehát, mint a fejezet elején említettem, az antik regények „reális" válfajába tartozik. Minthogy a műfaj képviselői közül rajta kívül csak Petronius *Satyricon*ja[198] maradt fenn — legalábbis töredékesen —, elsősorban erre a két műre kell építeni a „reális" regényekről alkotható képet.[199] Ahogy az első fejezetben láthattuk, már Macrobius is egymás mellé sorolta őket (Menandros komédiáival együtt) mint szórakoztatónak szánt, kitalált történeteket. Ugyan egyértelmű bizonyítékok

[198] E regény címe is vitatott kissé: a *Saturae*, *Satirae*, *Satiricon*, *Satyricon (libri)* és a *Satyrica* változatok közül a *Satyricon* és a *Satyrica* az elfogadott a kutatók körében, melyek közül is az utóbbi jobban illeszkedik a görög regények címadási hagyományaihoz (pl. *Ephesiaka*, *Aithiopika*). Az általános felfogás szerint ugyanis Petronius műve a görög szerelmi regényeket parodizálja. Én a magyar szakirodalmi hagyományokhoz híven a *Satyricon* címet használom. Ld. ADAMIK: „Petronius: Satyricon" 158–159.; SCHMELING: „Petronius and the Satyrica".

[199] Minden bizonnyal a latin „reális" regénynek is voltak görög előzményei, és ezek közül való lehet néhány 1970-80-as években publikált papirusztöredék, melyeket Reardon is említ a komikus regényekről szóló rövid kitekintésében. (Reardon: *The form of Greek romance* 42.) Ezen kívül nagyon valószínű, hogy Apuleius írt egy másik, hasonló természetű regényt is *Hermagoras* címmel, amelyből hat rövid töredék maradt fenn idézetek formájában. HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 21–22.

nincsenek arra, hogy Apuleius ismerte vagy olvasta a *Satyricon*t,[200] közös műfajuk okán mégis hasznos és tanulságos áttekinteni hasonlóságaikat és különbségeiket. A műfaji sajátosságok feltárása ugyanis további fényt vethet Apuleius feldolgozásának természetére.

A *Satyricon* fennmaradt részletei a kézirati hagyomány szerint az eredeti 14., 15. és 16. könyveiből származnak,[201] tehát a teljes mű rendkívül terjedelmes lehetett, egyes feltételezések szerint az *Odysseia* mintájára akár 24 könyvből is állhatott.[202] A meglévő hosszabb-rövidebb epizódok cselekménye dióhéjban így szól:[203]

Vita az ékesszólás és az oktatás hanyatlásáról (1–6)

Az események elbeszélője, Encolpios egy itáliai görög városban él két társával, a faragatlan Ascyltosszal és a szépfiú Gitonnal, aki kegyéért mindketten versengenek. Amikor elkezdődik az első részlet, Encolpios éppen beszédet mond Agamemnon rétoriskolájában az ékesszólás és az oktatás hanyatlásáról. Ezután hazaindul szállására, de eltéved, és egy öregasszony becsalja egy bordélyházba, ahonnan menekülve találkozik Ascyltosszal.

A szerelmi háromszög tagjai közötti veszekedések (töredékes) (7–11)

Hazatérve a három barát annyira összevész, hogy eldöntik, különválnak, ám amikor Encolpios és Giton egymás karjaiban élvezi az édeskettest, Ascyltos váratlanul visszatér.

Az ellopott ruhák és az arany (12–15)

A barátok elmennek a forumra, hogy eladjanak egy lopott palliumot, és éppen az a parasztember érdeklődik iránta, aki korábban Encolpios aranypénzekkel tömött tunikáját megtalálta. A pallium árából akarják ezt visszavásárolni, de a paraszt kísérője magáénak vallja a köpenyt, így némi botrány árán, de minden ruhadarab visszakerül eredeti tulajdonosához.

Erotikus epizód Quartillával, Priapus papnőjével (16–26)

A szállásukon rájuk tör szolgálóival Quartilla, a papnő, és büntetést ígér nekik azért, mert Priapus szertartásának titkait kilesték. A másnapi bosszú igencsak pikáns: a három ifjút a papnő szolgái erőszakolják meg, aztán lakomát ülnek Priapus kiengesztelésére.

Trimalchio lakomája (26–78)

A három barát ezután meghívást kap a város egyik díszpolgára, a dúsgazdag felszabadított rabszolga, Trimalchio lakomájára. A leghosszabb, teljes egészében fenn-

---

[200] Talán a *Satyricon* egyik jelenetére (*†abiecti in lectis sine metu reliquam exegimus noctem†,* Sat. 26, 6) utalhat az azonos szóválasztással és a hasonló kontextussal a következő részlet: *concedo venia facile tributa cubitum et abiectus in lectulo meo quae gesta fuerant singula maestus recordabar* (Met. 3, 13). Ezen kívül a Charite-komplexum tragikus, harmadik része sok szempontból hasonlít az ephesusi özvegy történetére Petronius regényében (Sat. 111–112), csupán a befejezésük különbözik. FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 78–80. és 144–146.

[201] SCHMELING: „Petronius and the Satyrica" 20.

[202] Ibid. és SULLIVAN: „The Satyricon of Petronius".

[203] A felosztás SCHMELING: „Petronius and the Satyrica" 21. alapján.

maradt epizód beszámol a nevetségesen fényűző vacsora részleteiről, a beszélgetésekről, a látványosságokról, valamint az ott elhangzó két rémtörténetről: Niceros farkasemberről,[204] továbbá Trimalchio óriásról és boszorkányokról szóló meséjéről. Amikor a lakoma Trimalchio megjátszott temetési szertartásába fullad, a barátok hazaszöknek a szállásukra.

Eumolpus váltja fel Ascyltost a triászban (79–99)

Másnap reggel Encolpios és Ascyltos megint összeveszik Gitonon, és a fiú Ascyltosszal távozik. Encolpios is új szállást keres magának, majd bosszút esküdve, kivont karddal járja az utcákat, mígnem egy katona lefegyverzi. Ezután a főhős bevetődik egy képtárba, ahol találkozik az agg Eumolpusszal, a költővel, aki elmeséli neki a vele megesett történetet a három felajánlásról, és Trója pusztulásáról költött versét is elszavalja. A fürdőnél összefutnak Gitonnal, és hárman együtt vacsoráznak Encolpios szállásán. Eumolpus is udvarolni kezd a fiúnak, amely tömegverekedésbe torkolló komikus eseménysorhoz vezet. Hamarosan feltűnik Ascyltos is, és Gitont keresi, akit Encolpios elbújtatott. Encolpios, Eumolpus és Giton kibékülnek, és hajóra szállnak.

Lichas hajóján, hajótörés (100–115)

A hajó éjszaka indul útnak, és akkor derül ki, hogy a tulajdonosa Lichas, Encolpios ellensége, sőt, vele van a számkivetett Tryphaena is, aki elől meg Giton menekül. Eumolpus javaslatára álcázzák magukat, de mégis lebuknak: Lichas álmában megjelenik Priapus, és figyelmezteti, hogy ellensége a hajón tartózkodik. Újabb tömegverekedés után Eumolpusnak sikerül békét teremtenie, a hajó utasai lakomához ülnek, a költő pedig az özvegy és a katona történetével szórakoztatja őket. Egy vihar azonban elsüllyeszti a hajójukat, és a tenger Croton partjainál veti ki Encolpiost, Eumolpust és Gitont.

Út Crotonba, Eumolpus eposza (116–124)

A három barát megtudja, hogy Croton városát örökségvadászok és azok áldozatai lakják, ezért Eumolpus elhatározza, hogy gazdag öregúrnak adja ki magát, a két ifjú pedig vállalja a szolga szerepét — így akarnak az örökségvadászok ajándékaiból meggazdagodni. Út közben megbeszélik a részleteket, aztán Eumolpus elszavalja a polgárháborúkról írt kiseposzát.

Az örökségvadászok (125–141)

Eumolpus terve beválik: a három barát az örökségvadászok számító ajándékai révén dúskál minden földi jóban. Encolpios megismerkedik egy szolgálólánnyal, Chrysisszel, aki úrnője, Circe számára keres szeretőt. A fiatalember beadja a derekát, ám a légyott során mégsem jár sikerrel, ezért arra gyanakszik, hogy még mindig Priapus haragja üldözi. Egy javasasszony kezelése után újabb esélyt kap Circétől, de ismét hiába. Miután a vérig sértett asszony megverette és kidobatta, Encolpios megpróbálja kiengesztelni az istent, és a vén papnőhöz, Oenotheához fordul segítségért.

---

[204] A történet struktúrájáról és funkciójáról ld. ADAMIK: „A rétorikai narratio és az irodalmi elbeszélés (Petr. Sat. 61–62)".

Eközben Eumolpus attól tart, hogy hamarosan lelepleződhetnek a crotoniak előtt, ezért szökést terveznek. Előtte azonban nyilvánosságra hozza végrendeletét, miszerint azokra hagyja a vagyonát, akik esznek a holttestéből. És sajnos ezzel véget is ér a *Satyricon* ránk maradt része.

A legszembetűnőbb hasonlóságok között van az egyes szám első személyű elbeszélő-főszereplő, az élethű, antihős karakterek, a közönséges, alantas környezet, a mulatságos és megbotránkoztató kalandok, az epizodikus felépítés, valamint a betéttörténetek sorozata. Az alaposabb vizsgálat azt is feltárja, hogy a betételbeszélések elhelyezése, kontextusa és tartalma is hasonló a *Metamorphoses*ben találhatókhoz. G. N. Sandy[205] tanulmányában bemutatja, hogy az efféle történeteket hagyományosan kísérő elemek közül mindkét regényben jelen van az elbeszélő vonakodása (Thelyphron és Socrates egyfelől, Niceros másfelől), a szkeptikus vitatkozó nézőpontja (Aristomenes útitársa és Niceros aggodalmai), a lakoma mint helyszín és keret (Thelyphron, Niceros és Trimalchio történetei), valamint az utazás unalma (Aristomenes története és Eumolpus eposza a polgárháborúkról). Ezek mellett érdemes még megfigyelni a történetek közönségének hitetlenkedő, unatkozó vagy nevetéstől pukkadozó reakcióit. Tartalmukat tekintve mindkét regény betételbeszéléseiben megjelenik a fekete mágia és a sikamlós kalandok, csak a *Satyricon* versbetétei nem lelnek párra Apuleius regényében. Sandy szerint Petronius történetei azonban — Apuleiuséival ellentétben — nem járulnak hozzá a cselekmény fejlődéséhez, és ezzel meg is érkeztük a szerkezeti és tartalmi egység mindkét regény esetében vitatott és fontos kérdéséhez.

Nem kerülheti el figyelmünket az a tény, hogy Petroniusnál is jelen van az isteni titkok meglesése miatti bűnhődés: emiatt részesül Encolpios Quartilla büntetésében, és sejtése szerint emiatt veszíti el férfierejét is. E. Klebs,[206] Kerényi K.[207] és J. P. Sullivan[208] ezért arra a következtetésre jutott, hogy a *Satyricon* szerkezeti egységét az elbeszélő személyén kívül Priapus haragja biztosíthatta. A vallásos értelmezés szerint tehát ahogy a *Metamorphoses*t Isis, úgy a *Satyricon*t Priapus isten uralja és teszi egységes művé. Ám e regény kapcsán is felmerült az a manapság sokkal inkább elfogadott nézet, miszerint a mű szerkezetét lazán összefüggő epizódok sorozata alkotja, és szerzője célja ezzel mindenekelőtt a változatos szórakoztatás volt.[209] Priapus haragja így csupán egy szál a *Satyricon* sokszínű szövetében.

Az epizodikus és betételbeszélésekkel pöttyözött szerkezet mellett van még egy fontos sajátosság, amely mindkét regény esetében tovább erősíti az egységesség hiányérzetét: ez pedig a fejezet bevezetőjében is kifejtett, antik regényekre olyannyira jellemző műfaji egyveleg. A *Satyricon*ban megtalálható a szatíra, a milétosi mese (pl. a három felajánlás, az özvegy és a katona története), az újkomédia (az ellopott ruhák

---

[205] SANDY: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative".

[206] KLEBS: „Zur Komposition von Petronius' Satirae".

[207] KERÉNYI: „Recenzió Révay könyvéről".

[208] SULLIVAN: *The Satyricon of Petronius: a literary study.*

[209] RÉVAY: *Petronius és kora*; Sandy: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative".

esete), Atellana, a mimus (Quartilla-jelenet), de az eposz (hajótörés, Circe), a retorikai beszéd (első jelenet), a lakoma tematikájú irodalom (Trimalchio) és még a szerelmi elégia (Quartilla)[210] elemei is. Az pedig, hogy itt a szerelem helyett a szexuális perverziók dominálnak, az idealizált ifjú pár helyett három semmirekellő férfi keveredik kalandokba, a hajótörés, Fortuna és egy istenség beavatkozásának motívuma afelé mutat, hogy a *Satyricon* a görög szerelmi regény paródiája.[211] Schmeling[212] azonban még tovább megy, és meggyőzően érvel amellett, hogy ez a műfajok mozaikjaként összeálló, komplex és heterogén regény nem csupán Kallirhoé és Anthia ismerőinek, hanem kísérletező és széles körű irodalmi utalásokban gazdag természete folytán a magasan képzett olvasók vékonyabb rétegének is okozhatott vidám perceket.

Lényegében ugyanez mondható el a *Metamorphoses*ről is — ez a fajta összetettség tehát az antik regény műfajának sajátja. Azt a kérdést, hogy Apuleius hogyan használta fel művében a *Satyricon*ban is fellelhető irodalmi műfajok építőelemeit, a folytatásban tekintem át.

AZ „IDEÁLIS" VAGY SZERELMI REGÉNY

Charitón, az ephesosi Xenophón, Achilleus Tatios, Longos és Héliodóros történeteinek[213] csodaszép és erényes hősei egymásba szeretnek, de egybekelésüket váratlan fordulatok akadályozzák meg, egyik életveszélyes kalandból és utazásból a másikba csöppennek, ám hűek maradnak egymáshoz, és végül újra együtt boldogan élnek, míg meg nem halnak. Nagyon röviden ez az ógörög szerelmi regény hagyományos cselekményének alapképlete. Ez az alaptörténet, és főként utazás motívuma adja azt a rugalmas szálat, amelyre a szenzációs kalandok sora végtelen variációs lehetőséggel felfűzhető: rablók, kalózok, hajótörések, tetszhalálok, cselszövések, csábítások követik egymást valószínűtlen gyorsasággal, egy percnyi pihenőt sem hagyva az izgalmak között a főhősöknek és az olvasónak.

Mint láttuk, a *Satyricon*ban ennek paródiája jelenik meg a férfi szerelmi háromszög kisstílű betyárkodással, tivornyázásokkal és bujálkodással tarkított utazásában. Apuleius azonban másképp használja fel az „ideális" regények kellékeit: a parodizálás szándéka nélkül, meglehetősen tiszta formában, de céljainak megfelelően átalakítva emeli be őket a *Metamorphoses*be. Két, egymással szorosan összefüggő epizódot kell áttekintenünk ebből a szempontból: a Charite-komplexum első két részét és Psyche ebbe ágyazott történetét.

A két főhősnőt nemcsak az a tény kapcsolja össze, hogy a Cupido és Psyche-mese Charite vigasztalására, az ő történetébe ékelve hangzik el, hanem az is, hogy alakjuk

---

[210] HALLETT: „Resistant (and enabling) reading: Petronius' Satyricon and Latin love elegy".

[211] HEINZE: „Petron und der griechische Roman"; SULLIVAN: *The Satyricon of Petronius: a literary study*; WALSH: *The Roman novel.*

[212] Schmeling: „Petronius and the Satyrica".

[213] Szövegkiadásaikat és fordításaikat ld. a Bibliográfiában.

és sorsuk között is rengeteg párhuzamot fedezhetünk fel. Mindketten előkelő származásúak: Charite családja igen gazdag, Psyche pedig királylány. Gyönyörűek: Charitét maga a szamár Lucius is megkívánja, Psychét a királyság lakói földre szállt Venusként istenítik. Szépségük inkább átok, mint áldás, hiszen Charitét ezért rabolják el — és később ezért is szeret bele a gátlástalan Thrasyllus —, Psyche pedig ezzel vonja a fejére Venus már-már engesztelhetetlen haragját. Erényesek és hűségesek: Charite kitart vőlegénye mellett, tisztaságát csak Lucius vonja kétségbe egy komikus jelenet erejéig, amíg rá nem ébred, hogy a rablóvezér Haemus álarca mögött valójában Tlepolemus rejtőzik. A lány erkölcsi feddhetetlensége és nemes lelke főleg a Charite-komplexum harmadik részében mutatkozik meg, amit azonban a következő két pontban tárgyalok részletesebben. Psyche is tűzön-vízen át követi Cupidót, és még Venus kegyetlen próbáinak is aláveti magát, csak hogy újra együtt lehessenek.

Ez a fajta nőábrázolás igen kivételes a *Metamorphoses*ben. Charitén, Psychén és a csak röviden bemutatott Plotinán kívül nem találni erényes és tiszteletre méltó nőalakokat a regényben. Boszorkányok, boszorkánysegédek, kéjsóvár házasságtörők, cselszövő és gonosz vénasszonyok és vérszomjas gyilkosok követik egymást Lucius elbeszélésében — a csodaszép, előkelő, nemes lelkű Charite és Psyche kakukktojás ebben a sorban. Ők ugyanis a komikus regény világán kívülről, a görög szerelmi regény birodalmából érkeztek.

Charitón Kallirhoéja egy nagy hadvezér lánya, Longos Chloéja gazdag városi uraság gyermeke, Héliodóros Charikleiája pedig egyenesen a mesés Aithiopia királyi párjának kitett ivadéka. Kallirhoé olyan szépséges, hogy az emberek Aphroditéhoz hasonlítják és leborulnak a lába elé, az *Ephesiaka* Anthiája maga a megtestesült Artemis és így tovább: Achilleus Tatios Leukippéja, Chloé és Charikleia is mind isteni szépség birtokosai.

Gyönyörű külsejük azonban nemcsak az emberek tiszteletének és csodálatának, hanem számos veszélyes kalandjuknak is a forrása: emiatt rabolják el őket a banditák, és emiatt szeret beléjük mindenféle tisztes és tisztességtelen férfi. Kallirhoét elveszi a tiszteletre méltó Dionysios, de amikor jelentkezik érte szerelme, Chaireas, a kettejük között dönteni hivatott király is a lány szépségének rabja lesz. Chloéra Dorkón, a tehénpásztor vet szemet, Charikleiát a rablóvezér Thyamis kívánja megszerezni: mindez további szerencsétlen fordulatokat hoz a főhősök életében, ők azonban tűzön-vízen át, hűen és erényesen kitartanak választottjuk mellett.

A görög szerelmi regények főhősei ezen kívül meglehetősen passzívak, az események csak megtörténnek velük, életüket nem ők irányítják, hanem Tyché, melynek kegyetlenségét keserű panasszal emlegetik újra és újra. Bár Charite és Psyche helyenként maguk veszik kézbe sorsuk irányítását, mégis felfedezhetők náluk ezek a jellegzetességek is. Charite története első két részében tipikus „ideális" hősnő ebből a szempontból is: rablók ragadják el az esküvőjéről, a barlangba érkezve pátosszal átitatott panaszos beszédet mond, és öngyilkosságot fontolgat. Ugyanígy tesz Kallirhoé is a rablóvezér Thérón hajóján, Anthia a kalózok fogságában és számtalan más alkalommal is, amikor újabb sorscsapás leselkedik rájuk. De amíg a görög regényhősök

tökéletesen ki vannak szolgáltatva rabtartóik és Tyché kényére-kedvére, addig Charite egy alkalmas pillanatban szökést kísérel meg Lucius hátán, majd története harmadik részében teljesen eltávolodik ettől a passzív szereptől, és igazi tragikus-epikus hősnő válik belőle. Psyche élete fölött is mások határoznak: Apollo jóslatára családja kirakja a sziklaszirtre, a láthatatlan Cupido a feleségévé teszi, nővérei manipulálják, és Venus a szolgálatába kényszeríti, végül szerelmének kell megmentenie. De például a nővérein bosszút álló Psyche alakja már egyáltalán nem a sodródó Kallirhoét idézi.

Az „ideális" regényhősök kalandjai általában utazással kezdődnek, amely hamar külön utakra sodorja az éppen csak egymásra talált szerelmeseket. A fiatal párt kalandjaik hol elválasztják egymástól, hol újra összehozzák őket, miközben bejárják a Mediterraneum keleti felének időtlen mesevilágát. Rablótámadásokat, szolgaságot, szüzességük vagy egymás iránti hűségük elleni cselszövéseket, hajótörést, háborút, fogságot, tetszhalált, gyilkossági kísérleteket, bordélyt kell túlélniük, és Tyché csak azért ragadja ki őket egy váratlan fordulattal a halálos veszedelemből, hogy egy újabba taszítsa őket. Charite története — lévén csak egy a *Metamorphoses* epizódfüzérében — jóval egyszerűbb ennél, és a hősnőnek „csak" elrablását, fogságát és az ellene szőtt kivégzési terveket kell túlélnie, utána már meg is jelenik megmentője, Tlepolemus. Psyche és Cupido csak történetük közepén válnak el egymástól, és egyedül Psyche vándorol, miközben Cupido otthon lábadozik. A lány az egyik életveszélyes helyzetből a másikba kerül, míg meg nem menti szerelme, és hivatalosan is feleségül nem veszi. A happy end minden „ideális" regény kötelező befejezése: a fiatal pár újra együtt hazatér, és boldogan él, amíg meg nem hal. Így van ez a *Metamorphoses* szerelmi történeteiben is, amelyek végén Psyche az olympusi istensereglet teljes jogú tagja lesz, és Charitét is hazaviszi a rablókon bosszút álló vőlegénye.

A Charite-komplexum érdekességei ennél persze jóval összetettebbé varázsolják a képet. Ugyanis, mint a szerkezeti elemzésben is láthattuk, a lány története ezzel az „ideális" regénybe illő happy enddel csak egy időre kap látszatbefejezést. Utána a szerelmi regény egy hírnök által elbeszélt epikus tragédiába fordul. Az első két rész azonban a főcselekményben kapott helyet, és mivel az egyértelműen „reális", komikus regény, a komikum — Lucius közvetítésével — beszivárog Charite történetébe. Amikor a rablók megérkeznek vele a barlangba, Lucius azzal jellemzi a lány szépségét, hogy még ő, a szamár is megkívánta,[214] ami, Lucius könnyen csábuló természetét tekintve, nem sokat árul el a valóságról. A szamárháton menekülő Charite jelenete is igen mulatságos, kezdve a szárnyas Pegazusként vágtázó lomhácska szamárral, a sutytyomban a lány lábaira cuppantott csókokon át egészen Charite lelkesítő beszédéig, amelyben ékszereket és minden földi jót ígér Luciusnak, arról ábrándozik, hogy irodalmi művekben fogják megírni menekülésük történetét, és mitológiai szereplőkhöz hasonlítja önmagukat, azt a gondolatot is megengedve, hogy amiképp a bika álcája

[214] *puellam mehercules et asino tali concupiscendam … advehebant* (4, 23)

alatt Iuppiter bújt meg, úgy kedves szamara is rejthet embert vagy istent.[215] Végül pedig komikusan torz tükröt tart Charite jelleme elé Lucius, amikor látva, hogy örül a lány Haemusnak és a kivégzés helyett felajánlott bordélyháznak, az egész női nemtől megundorodik.[216] Álszent felháborodása azonban megkönnyebbüléssé változik, amikor kiderül, félreértette a helyzetet, mert Haemus igazából a megmentésükre érkezett Tlepolemus.

Az antik szerelmi regény szereplőgárdája a drámák, elsősorban Menandros, Plautus és Terentius komédiáinak a világából érkezett. A szép, fiatal és erkölcsös szerelmespár mellett felbukkanó többi karakter általában reálisabb, összetettebb jellemvonásokat mutat:[217] a félelmetes rabló, a nemes földesúr, a leleményes rabszolga, a gátlástalan vetélytárs, a hű barát, az aggódó szülők, vagy éppen a végzet asszonya karakterei a cselekmény igazi mozgatói, és így sokkal érdekesebbek is, mint az idealizált, passzív, örökké panaszkodó főhősök. Charite és Psyche alakja erősen támaszkodik a görög szerelmi regény hagyományaira, de Psyche népmesei és allegorikus jellegével, Charite pedig előbb a komikus, majd a tragikus hősnő szerepével válik izgalmassá.

A FÖSVÉNY ÉS A PHAEDRA: A DRÁMA

Hogy mennyire fontos szerepet játszik a *Metamorphoses*ben a dráma, R. May kiváló monográfiájában[218] már részletesen bemutatta. Én ebben a pontban csak a leglényegesebb és Apuleius irodalmi hagyományokat feldolgozó módszerét legszemléletesebben illusztráló részletekkel foglalkozom.

Elsőként a prológus kérdése az, amelyet eddig — a „beszélő könyvre" tett izgalmas javaslattól eltekintve[219] — a legmeggyőzőbben a plautusi komédiák felől közelítve válaszolt meg a szakirodalom.[220] A beszélő kilétének az előző fejezetben már bemutatott problémáját a komédiák *prologus*a, a bevezetőt elmondó szereplője oldhatja

---

[215] *Iam primum iubam istam tuam probe pectinatam meis virginalibus monilibus adornabo … Visetur et in fabulis audietur doctorumque stilis rudis perpetuabitur historia „asino vectore virgo regia fugiens captivitatem". Accedes antiquis et ipse miraculis, et iam credemus exemplo tuae veritatis et Frixum arieti supernatasse et Arionem delphinum gubernasse et Europam tauro supercubasse. Quodsi vere Iupiter mugivit in bove[m], potest in asino meo latere aliqui vel vultus hominis vel facies deorum.* (6, 28–29) Az ábránd, miszerint megmenekülésük történetét tanult szerzők foglalják majd írásba, öntudatos és megmosolyogtató kiszólás az olvasónak, ugyanakkor szellemesen rímel Diophanes jóslatára, miszerint Lucius életét könyvekben fogják megörökíteni.

[216] *Quae quidem simul viderat illum iuvenem fornicisque et le*<n>*onis audierat mentionem, coepit risu laetissimo gestire, ut mihi merito subiret vituperatio totius sexus, cum viderem puellam, proci iuvenis amore nuptiarumque castarum desiderio simulato, lupanaris spurci sordidique subito delectari nomine. Et tunc quidem totarum mulierum secta moresque de asini pendebant iudicio.* (7, 10)

[217] REARDON: *The form of Greek romance* 26.

[218] MAY: *Apuleius and drama.*

[219] HARRISON: „The speaking book: the prologue to Apuleius' Metamorphoses".

[220] SMITH: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses"; WINKLER: *Auctor & actor* 180–203; DOWDEN: „Prologic, precedessors, and prohibitions" és MAY: *Apuleius and drama* 110–115.

meg. Az ötlet nem új: már a reneszánsz tudósok is kísérleteztek a szöveg *iambicus senarius*okban való átírásával, és Beroaldus, a *Metamorphoses* 1500-ban megjelent, nyomtatott kiadásának neoplatonista kommentátora is feltételezi, hogy a prológus eredetileg ilyen metrumban íródott.[221]

K. Dowden[222] tanulmányában összefoglalja azokat a pontokat, amelyek mentén összehasonlíthatók a *Metamorphoses* és Plautus komédiáinak prológusai: a beszélő nézőpontja, amely mindkét esetben a cselekményen kívülre helyezhető, az *argumentum* elbeszélése, a beszélő bemutatkozása, a figyelem kérése, a görög mű latin nyelvű átdolgozásának problémája és az író eredetisége. May a prológus *Quis ille?* kérdésére is talál plautusi párhuzamokat, Apuleius azonban a folytatásban nem válaszol egyértelműen, és így ahelyett, hogy szorosan követné a műfaj hagyományait, inkább játszik azokkal.[223]

Ez a játékos hozzáállás jellemző a szerző módszereire a későbbiekben is. Alig találunk ugyanis a regényben olyan epizódot, ahol a felbukkanó komédia vagy tragédia ne fordulna váratlanul ellentétébe akár többször is, szereplőket és olvasót egyaránt megtréfálva. Ami viszont egyértelműen a komédia birodalma, az Milo háza, ahol Lucius a zsugori, a mindenki-szeretője feleség és a ravasz szolgálólány mellett igazi komikus élősdiként kezd viselkedni.

Lucius már Hypata utcáin felvilágosítást kap arról, milyen ember is ez a Milo: *Inibi iste Milo deversatur ampliter nummatus et longe opulentus, verum extremae avaritiae et sordis infimae infamis homo, foenus denique copiosum sub ar|rabone auri et argenti crebriter exercens, exiguo Lare inclusus et aerugini semper intentus, cum uxore*<m> *etiam calamitatis suae comite*<m> *habeat. Neque praeter unicam pascit ancillulam et habitu mendicant[h]is semper incedit.* (1, 21) Nem éppen reményt keltő hely egy jövendőbeli élősdi számára, amelynek több tipikus vonása is megtalálható Lucius jellemében: mohó, mértéket nem ismerő ember, akinek az esze gyakran forog az étel körül — amint az már a regény első oldalain kiderül, mikor elmeséli, hogyan fulladt meg majdnem egy félrenyelt falattól, csak mert evőversenyt tartott a barátaival egy lakomán.[224] Milóhoz ebédidőben érkezik, mégsem kínálják meg, aztán a piacon vásárolt halait is elveszíti. Este a vacsoraasztalnál házigazdáját kell szórakoztatnia élettörténetével, ám „előadása" ellenére továbbra sem kap enni. May kiemeli, hogy Apuleius sokszor hangsúlyozza a kapcsolatot az étel és a szavak között.[225] Lucius ebédet ígér Aristomenesnek, ha az elmondja meséjét,[226] aztán este azért panaszkodik, mert Milónál étel helyett beszélgetést kapott

---

[221] CARVER: „Quis ille? The role of the prologue in Apuleius' Nachleben" és CARVER: *The Protean Ass* 174–182.

[222] DOWDEN: „Prologic, precedessors, and prohibitions" 134–136.

[223] MAY: *Apuleius and drama* 113.

[224] *Ego denique vespera, dum polentae caseatae modico secus* o*fulam grandiorem in convivas aemul*u*s contruncare gestio, mollitie cibi glutinosi faucibus inhaerentis et mea*c*ula spiritus distinentis minimo minus interii.* (1, 4)

[225] MAY: *Apuleius and drama* 155.

[226] *Ego tibi solus haec pro isto credam, et quod ingressui primum fuerit stabulum, prandio participabo. Haec tibi merce*<s> *deposita est.* (1, 4)

vacsorára.[227] Főhősünk egyazon mohósággal nyeli a történeteket és az ennivalót, ám csak az előbbivel jár sikerrel,[228] ahogy a későbbiekben, szamárbőrben is főleg mesékkel kell jóllaknia, mígnem a 10. könyvben, Thiasus házában valódi, jól tartott élősdi válik belőle.[229]

Tipikus komédiába illő jelenet Lucius hangos dörömbölése és az ajtót nyitó szolgáló efölötti méltatlankodása.[230] Milo házának lakói több komikus szerepet is egyesítenek magukban: a ház ura a zsugori (*miser*)[231] és az öreg (*senex*), Pamphile beszédes nevének kiforgatásával a komédiabeli fiatal és hűséges nő paródiája[232] és a *mimus*ok házasságtörő felesége, Fotis a vonzó és okos rabszolga[233] és *meretrix*, Lucius pedig élősdi és szerelmes fiatalember, *adulescens* egy személyben. Ezek a plautusi karakterek tehát plautusi jelenetekben plautusi nyelven beszélnek — Lucius utazásának első állomásán így egyértelműen a komédia és a *mimus* virtuóz módon sűrített és átdolgozott világába csöppenünk.[234]

A regény epizódjainak többségében azonban a komédia és a *mimus* mellett helyet kap a tragédia is. Így van ez Aristomenes meséjében is, ahol mindezek meglepő és szellemes egységbe simulnak. Mind Aristomenes, mind Socrates a dráma nyelvét használja első találkozásukkor. Az elbeszélő kolduskénti üldögélő barátja a patetikus *me miserum* felkiáltás mellett tragikus gesztussal szégyenében eltakarja fejét rongyaival, ám egyúttal nevetséges és cseppet sem tragikus módon felfedi meztelen altestét is.[235] Aristomenes felfedezi barátja tragikus hőshöz illő allűrjeit, és a komédia szavaival értelmezi újra annak történetét, majd rászól, hogy hagyja a tragikus kellékeket és be-

---

[227] *Evasi aliquando rancidi senis loquax et famelicum convivium somno, non cibo gravatus, cenatus solis fabulis* (1, 26) Az élősdinek hagyományosan kötelessége ura és kenyéradója beszédét végighallgatni. *Venter creat omnis hasce aerumnas: auribus / per*haurienda *sunt, ne dentes dentiant, / et adsentandumst quidquid hic mentibitur*. (PLAUT. Miles gloriosus 33–35)

[228] Plautusnál is előfordul, hogy egy élősdi minden igyekezete ellenére nem kap enni: Peniculus (*Menaechmi*) az ikrek körüli félreértések miatt jár pórul, Gelasimus (*Stichus*) pedig már öngyilkosságon gondolkodik kudarcsorozata miatt.

[229] *Et „heus", ait, „puer, lautum diligenter ecce illum aureum cantharum mulso contempera et offer pa*<ra>*sito meo"* (10, 16)

[230] Pl. PLAUT. Bacchides 579–586, Rudens 414, Truculentus 256–314.

[231] Milo és Plautus Eucliója (*Aulularia*) között igen sok a hasonlóság: mindketten a társadalomból kivonulva kuporgatják pénzüket, amelyet bőséges mennyisége ellenére nem használnak, és mindkettejüket kirabolják végül.

[232] Ld. pl. MEN. Epitrepontes, PLAUT. Stichus, TER. Adelphoe. A „mindenki által szeretett", hűséges Pamphile Apuleiusnál „mindenkit szerető", házasságtörő boszorkánnyá válik.

[233] Fotis és Milphidippa (*ancilla scitula*), valamint Fotis és Acroteleutium (*meretrix*) (PLAUT. Miles gloriosus) között is erős a párhuzam.

[234] MAY: *Apuleius and drama* 143–181.

[235] *cum dic|to sutili centu*<n>*culo faciem suam iam dudum punicantem prae pudore obtexit ita, ut ab* u*mbilico pube tenus cetera corporis renudaret* (1, 6)

széljen rendesen.[236] Socrates Meroét Medeaként jellemzi,[237] ahogy később maguk a boszorkányok is tragikus bakkhánsnők szerepében tetszelegnek, amikor kitépik a férfi szívét.[238] Ugyanakkor Meroe egy *anus scitula* (1, 7), és a jelenet, amelyben Panthiával együtt rajtaütnek a bujkáló férfiakon, a házasságtörés témáját feldolgozó *mimus*okat idézi.

Socrates tehát a tragédia, Aristomenes pedig a komédia és a *mimus* műfaját képviseli, és bár eleinte úgy tűnik, a koldusbotra jutott férfi nem tud választott szerepe emelkedettségéhez felnőni, mégis tragikus sorsra jut. A boszorkányok betörése után Aristomenes is műfajt vált, és a *mimus*ba illő események és helyzetek ellenére tragédiákat idéző beszédet intéz az ágyához,[239] Socrates azonban ébredése után komikus szereplőként éled újjá.[240] A tragédia, komédia és a *mimus* efféle váltogatása és egymásba olvasztása teljesen összezavarja az olvasót a műfaji hagyományokból adódó várakozásaiban, aki így már képtelen előre megjósolni a történet végét. Emiatt a befejezés is kényelmetlen érzéseket hagy maga után: Socrates groteszk halála sem igazi megrendülést, sem felszabadult nevetést nem tud kiváltani.[241]

Hasonlóan mosódik össze a dráma két nagy válfaja a Charite-komplexum első két részében. Charite választott műfaja a tragédia, ahogy a görög szerelmi regények főhősnői is a tragédiák alakjainak kelléktárát használják patetikus megszólalásaikban. Ám mint Socratest, úgy Charitét is komikussá változtatják a körülmények — erről az előző pontban már szóltam. A rablók házvezetőnője Milo háznépéhez hasonlóan kettős szerepet játszik: egyrészt a tragédiában és komédiában egyaránt megtalálható dajkáét, amikor úrnőjének nevezi és mesével vigasztalja Charitét,[242] másrészt a részeges vénasszonyét,[243] aki viszont egyértelműen a komédiák világába tartozik. Jelenetük, amelyben Charite beszámol a rémálmáról, nagyon hasonlít Poppaea álomelbeszélésére a pseudo-senecai *Octavia*ból (712. sortól): mindkét nő álma rögtön az esküvő után jelentkezik, és mindkettejüknek házasságuk boldogtalan végét jövendöli. A verbális hasonlóságok mellett az álomelbeszélés szituációja is megegyezik, amennyiben mindketten egy dajka-figurának panaszolják el félelmeiket, és mindketten „tudományos" vigasztalást kapnak.

---

236 *„Pol quidem tu dignus", inquam, „es extrema sustinere, si quid est tamen novissimo extremius, qui voluptatem Veneriam et scortum scorteum Lari et liberis praetulisti" … „Oro te", inquam, „aulaeum tragicum dimoveto et siparium scaenicum complicato et cedo verbis communibus."* (1, 8)

237 *ut illa Medea unius dieculae a Creone impetratis indutiis totam eius domum filiamque cum ipso sene flammis coronalibus deusserat* (1, 10)

238 *„Quin igitur", inquit, „soror, hunc primum bacchatim discerpimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?"* (1, 13)

239 *„Iam iam grabattule", inquam, „animo meo carissime, qui mecum tot aerumnas exanclasti conscius et arbiter, quae nocte gesta sunt, quem solum in meo reatu testem innocentiae citare possum, tu mihi ad inferos festinanti sumministra telum ‖ salutare"* (1, 16)

240 *„Apage te", inquit, „fetorem extremae latrinae" et causas coepit huius odoris comiter inquirere*. (1, 17)

241 MAY: *Apuleius and drama* 128–142.

242 *„Bono animo esto, mi erilis, nec vanis somniorum figmentis terreare."* (4, 27)

243 *Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula* (6, 25) Ld. pl. Leaena (PLAUT. Curculio)

A Charite-komplexum minduntalan komédiába fulladó és happy enddel végződő első két része után azonban egy tragédiába illő hírnök elbeszéléséből értesülhetünk Tlepolemus haláláról és Charite bosszújáról. Az egész történet mélységesen tragikus, amelyet ezúttal nem könnyítenek komikus elemek. A bosszú módja, az, hogy Charite a hajtűjével szúrja ki Thrasyllus szemeit, Oidipus[244] vagy Polyméstór[245] sorsát juttatja eszünkbe. Charite Thrasyllus megvakítása, majd saját halála előtti, két monológja is bővelkedik a patetikus, tragikus fordulatokban, míg öngyilkosságának története egy valódi tragédiahős halálának megrázó krónikája is lehetne.[246]

Charite tehát hosszan elnyúló története során végig igyekszik tragikus, illetve „ideális" regényhősként viselkedni, de az első két részben a körülmények mindig komédiába fordítják az eseményeket, még Charite szerepét is beleértve. A harmadik rész viszont tökéletesen nélkülözi a humort és a komikus kellékeket. Charite személyében egy újabb műfaj társul itt a dráma mellé: az eposz, közelebbről is az *Aeneis* és Dido története, melyről a következő pontban beszélek részletesebben.

A 10. könyv házasságtörésekről szóló elbeszélései között van egy, amely különösen szoros kapcsolatban áll a tragédiával, ez pedig a „Phaedra"-történet. A mostohafiába beleszerető asszony esetét Euripidés, Sophoklés és Seneca is feldolgozta egy-egy tragédiában, de úgy tűnik, az antik regényben is népszerű téma lehetett, mert a *Metamorphoses* mellett Héliodóros regényében is előfordul egy változata.[247]

Az elbeszélő a történet bevezetésében figyelmezteti az olvasót, hogy az eddigi komikus epizódok után most tragédiára készüljön: *Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere*. (10, 2) A figyelmeztetés, valamint az alaphelyzetet felvázoló rövid összefoglalás azt sugallja, hogy Apuleius az ismert Phaedra-történetet fogja újra elmesélni, később azonban a befejezést egy váratlan fordulattal happy enddé változtatja. Az epizód legfontosabb forrása Seneca tragédiája, és ezt a rengeteg párhuzam bizonyítja: mindkét mű szerelmes mostoháját betegségnek látszó tűz emészti, mindkettő arra hivatkozik, hogy a férje arcát látja a fiúban, egyikük sem akarja fiának nevezni az ifjút, mindketten türelmetlenkednek, majd erőszakkal vádolják visszautasítójukat.

A történet második fele azonban, amelyben kiderül, hogy a mostoha édesfia csak tetszhalálba szenderült egy ártalmatlan álomitaltól, már inkább néhány népszerű *mimus*ra emlékeztet.[248] Ugyanez a folyamat fordított sorrendben játszódik le a 10, 23-

---

[244] SOPH. Oidipos Tyrannos 1268. sortól

[245] EURIP. Hekuba 1170. sortól

[246] MAY: *Apuleius and drama* 249–268.

[247] Knémón története. A latin irodalomban a történet első említését Vergilius *Aeneis*ében találhatjuk (7, 761. sortól), de Ovidius *Metamorphoses*ében (15, 498. sortól), a *Fasti*ban (6, 733. sortól) és a *Heroides* 4. levelében is szerepel, és még *declamatio*k alaptörténetéül is szolgált (pl. SEN. Con. 6, 7)

[248] *Moicheutria* mimus (P. Oxy. III, 413), amelyben az úrnő a rabszolgáját akarja elcsábítani, és tetszhalál és álomital is szerepel a cselekményben. Laberius *Belonistria* című mimusából csak egy mondat maradt fenn (*Domina nostra privignum amat efflictim*. BONARIA, M..: *Mimorum Romanorum Fragmenta*. Genova, 1965. Vol. 1. fr. 22.), ami valószínűvé teszi, hogy Apuleius feldolgozásához hasonló cselekménye lehetett.

ban kezdődő elbeszélésben, amely az elítélt asszony vérengzését mutatja be, és amely sok szempontból tekinthető a „Phaedra"-történet párjának: mindkét nő mérget szerez be egy családtagja meggyilkolására, és mindkettő egy orvos segítségét veszi igénybe ehhez. A mérgezéses alaptörténet második variációja azonban — mintegy korrigálva az elsőt — borzalmas öldökléssel végződik. A bevezető szakasza viszont, amelyben a gyilkosságok előzményeit foglalja össze a mesélő, egy komédia cselekménye is lehetne.[249] A helyszín a két szomszédos házzal, a szereplők, a kitett gyermek, a féltékeny feleség a komédia kelléktárából származik. Ezek után különösen meglepő, hogy a kitett lány, a látszólagos főhős, olyan kegyetlen halált hal a folytatásban a család többi tagjával együtt, ráadásul a „Phaedra"-történetben is szereplő, meghiúsult mérgezés most sikerrel jár, és az ott tisztességes orvos aljassá változik. A komédiából ezúttal tragédia lett.

Reményeim szerint ez a rövid összefoglalás is megfelelően illusztrálta Apuleius módszereit a drámai műfajok irodalmi hagyományainak felhasználása terén:[250] alapvetően komikus regényét plautusi prológussal kezdi, és olyan szereplőkkel népesíti be, amelyek a cselekmény folyamán egyik tipikus komédiabeli karakterből a másikba váltanak, illetve tragikus hősből komikussá, komikusból tragikussá válnak. Ugyanennyire instabil a történetek jellege is: főszereplőik minden tragikus ambíciója ellenére ízigvérig komikusak, aztán mégis tragédiába fordulnak az események, vagy fordítva, a tragédiaként induló elbeszélések komikus happy enddel zárulnak. A minden cselekménysor végkimenetelét megjósolhatatlanná bizonytalanító erő a szereplők szempontjából a görög szerelmi regényekben is sokat átkozott Fortuna. Az olvasót viszont Apuleiusnak az a játékossága zavarja össze várakozásaiban, amellyel a dráma hagyományait dolgozza bele művébe. Ezzel azonban még korántsem teljes a kép: a regényben folyamatosan átváltozó, vagy éppen egymás mellett, párhuzamosan jelen lévő műfajok tömegében nagyon fontos szerephez jut az eposz is.

ALVILÁGJÁRÁS ÉS ÖNGYILKOSSÁG: AZ EPOSZ

Az antik regény műfajának egyik távoli őse egyértelműen az *Odysseia*, amelynek hőse 24 éneken át változatos kalandokat él át, és életveszélyes megpróbáltatásokat küzd le. Hosszú útjának célja a hazatérés, és ezt tarkítják epizódokként a különféle, színes kalandok. Nagy terjedelme és a fantáziában nem szűkölködő történetei tökéletes mintát szolgáltattak az antik regények szerzőinek, akik műveik struktúráját az *Odysseia*, cselekményét és érzelmi tartalmát főként a dráma alapján dolgozták ki.[251]

---

[249] Sok párhuzam fedezhető fel Apuleius története és Menandros *Perikeiromené*je között, de *declamatio*k is lehettek Apuleius forrásai.

[250] Részletes elemzésért ld. az eddigiekben is hivatkozott May monográfiát és FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 149–183.

[251] REARDON: *The form of Greek romance* 15–17., 128–130.

Most lássuk, hogy a regényekre általánosan jellemző eposzi vonásokon kívül mit és hogyan használt még fel Apuleius a műfaj hagyományai és hagyományteremtő képviselői közül! Szembetűnő eposzi jellegzetességeket mutat a *Metamorphoses* könyveinek jó néhány kezdő- és zárósora, melyek részletes elemzését Harrison tanulmányában[252] megtalálhatjuk, én itt most csak a legérdekesebb esetek bemutatására szorítkozom. A 2. könyv végén Lucius epikus hőshöz méltón bújik ágyba, miután legyilkolt három „rablót", és ennek kapcsán Herculeshez hasonlítja magát: *meque statim utpote pugna* <t>*rium latronum in vicem Geryoneae caedis fatigatum, lecto simul et somno tradidi*. (2, 32) A 3. könyv kezdő sorainak hajnalleírása pedig világosan Homérost idézi fel,[253] sőt, a másnapos Lucius előző esti „hőstettének" kontextusát is figyelembe véve, parodizálja: *Commodum punicantibus phaleris Aurora roseum quatiens lacertum caelum inequitabat, et me securae quieti revulsum nox diei reddidit*. (3, 1) A 6. könyvvel már az *Aeneis* világába lépünk. Első mondata (*Interea Psyche variis iactabatur discursibus*… 6, 1) szóválasztásával is az *Aeneis*re utal,[254] illetve a szituáció, amelyben Psyche belép egy templomba, majd megjárja az Alvilágot, Aeneas 6. énekbeli *katabasis*át idézi — erre hamarosan részletesebben is rátérek. A könyvkezdeteknél és -befejezéseknél maradva az előzőekben felépített epikus hangulatot folytatja a 7. könyv hajnalleírása: *Ut primum tenebris abiectis dies inalbebat et candidum solis curriculum cuncta conlustrabat, quidam de numero latronum pervenit; sic enim mutuae salutationis officium indicabat*. (7, 1) A szamár kivégzésére készülő rablók kontextusa némileg ezt is paródiává változtatja, de a könyv végén minden eddiginél abszurdabb helyzetbe ágyazódik az epikus utalás. Amikor Lucius csak úgy tud halott hajcsára bosszúszomjas anyjának karmai közül elmenekülni, hogy az arcába ürít, a Meleager — Althea történet Ovidius *Metamorphoses*ében olvasható változatát említi:[255] *Qua caecitate atque faetore tandem fugata est a mea pernicies: ceterum titione delirantis Althaeae Meleager asinus interisset*. (7, 28)

Hasonlóan hangulatkeltő és parodisztikus Odysseus kyklópskalandjának felhasználása a rablók bemutatásában és a Charite-komplexum első két részében, amelyekkel S. A. Frangoulidis foglalkozik tanulmányaiban.[256] A rablók barlangja Polyphemoséra,[257]

---

[252] HARRISON: „Epic extremities: the openings and closures of books in Apuleius' Metamorphoses".

[253] Ld. HOM. Od. 2., 7. és 17. ének kezdősorait

[254] Az *interea* szóval kezdődik az *Aeneis* 5. és 11. éneke, a *iactabatur* pedig az első sorokat juttatja eszünkbe: *multum ille et terris iactatus et alto* (1, 3)

[255] OVID. Met. 8, 445–515.

[256] FRANGOULIDIS: „Homeric allusions to the Cyclopeia in Apuleius' description of the robbers' cave"; FRANGOULIDIS: „Epic inversion in Apuelius' tale of Tlepolemus/Haemus". Az eredeti ötlet Penwilltől származik: PENWILL: „Ambages reciprocae: reviewing Apuleius' Metamorphoses" 9.

[257] *ἔνθα δ' ἐπ' ἐσχατιῇ σπέος εἴδομεν ἄγχι θαλάσσης,*
ὑψηλόν, δάφνῃσι κατηρεφές· ἔνθα δὲ πολλὰ
μῆλ', ὄϊές τε καὶ αἶγες, ἰαύεσκον· περὶ δ' αὐλὴ
ὑψηλὴ δέδμητο κατωρυχέεσσι λίθοισι
μακρῇσίν τε πίτυσσιν ἰδὲ δρυσὶν ὑψικόμοισιν (HOM. Od. 9, 182–186)

a vad, sziklás hegyvidék a *kyklópsok* tágabb lakhelyére[258] emlékeztet az *Odysseia* 9. énekéből, ugyanakkor a *Metamorphoses* „kyklópsai" korántsem félelmetes mitológiai szörnyetegek, hanem egyszerű banditák, akik ráadásul saját butaságuk következtében rendszeresen pórul járnak. Hasonló a helyzet, amikor Tlepolemus Haemus álruhájában Odysseus[259] és Aeneas[260] bemutatkozó beszédének mintájára üdvözli a rablókat: *Ego sum praedo famosus Haemus ille Thracius, cuius totae provinciae nomen horrescunt, patre Therone aeque latrone inclito prognatus, humano sanguine nutritus interque ipsos manipulos factionis educatus heres et aemulus virtutis paternae.* (7, 5) Ez az epikus hősökhöz illő bemutatkozás komikusan hangzik a banditának öltözött fiatalember szájából, ahogy a kicsinyesen aljas rablók kyklópsi lakhelye is megmosolyogtató. „Haemus" eztán süt-főz és takarít, majd váratlanul mégis felnő az odysseusi feladathoz: ahogy a leleményes Odysseus Polyphémost leitatva és megvakítva menekítette ki magát és társait a barlangból, úgy az ifjú vőlegény is a borral bőségesen megkoronázott lakoma trükkjét alkalmazza, a megvakítást azonban Charitének kell majd elvégeznie Thrasylluson, és férfiasan helytállva[261] nemcsak Odysseus, hanem Dido alakját is felidézi viselkedésével.

Charite és az *Aeneis* Didója között igen sok a hasonlóság: mindkettejük férjét elárulták és meggyilkolták, és mindketten önkezükkel vetnek véget az életüknek. A hasonlóságokat egy sor verbális párhuzam is erősíti, melyeket Forbes[262] már részletesen feltárt. Az utalások segítségével Apuleius egy második, hűségesebb Didóként mutatja be Charitét.[263] Tlepolemus halálának híre úgy jut el özvegyéhez, ahogy az *Aeneis*ben tenné:[264] *Necdum satis scelere transacto fama dilabitur et cursus primos ad domum Tlepolemi detorquet et aures infelicis nuptae percutit.* (8, 6) Charite reakciója (*amens et vecordia percita cursuque bacchata furibundo per plateas populosas et arva rurest*<r>*ia fertur insana voce*

„És mikor azt a közelbenfekvő földet elértük,
barlangot láttunk meg a szélén, víz közelében,
jó magasat; repkény boritotta. Ölében a nagy nyáj
szunnyadozott éjjel, juhok és kecskék; körülötte
földbeütött sziklákból állt meredek keritése
s hajkoronás nagy tölgyekből és hosszu fenyőkből." (Ford. Devecseri G., 131.)

258 *ὑψηλῶν ὀρέων ναίουσι κάρηνα* (HOM. Od. 9, 113); „laknak az égbenyuló ormok meredek tetejében" 129.

259 *εἴμ' Ὀδυσεὺς Λαερτιάδης, ὅς πᾶσι δόλοισιν*
ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει (HOM. Od. 9, 19–20.)
„Én Odüszeusz, Láertész sarja vagyok, ki ezernyi
cselről elhírhedtem, a hírem fölhat az égig." 126.

260 *Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penates*
classe veho mecum, fama super aethera notus (VERG. Aen. 1, 378–379.)

261 Öngyilkosságát később így írja le az elbeszélő: <e>f*flavit animam virilem* (8, 14)

262 FORBES: „Charite and Dido" 39–40.

263 FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 121–148.

264 *protinus ad regem cursus detorquet Iarban* (VERG. Aen. 4, 16); *nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris / Euryali.* (VERG. Aen. 9, 474–475.)

casum mariti quiritans 8, 6) az Aeneas távozásáról értesülő Didóét idézi.[265] Van azonban egy fontos különbség a két hősnő között, mégpedig az, hogy ebben a jelenetben Charite férjének meggyilkolását, míg Dido szeretője távozását siratja.

A két hősnő közötti kapcsolatot és ellentétet további átvett és átalakított szókapcsolatok erősítik. Thrasyllus így próbálja Charite gyászát enyhíteni: *iam lurore et inluvie paene conlapsa membra lavacro, cibo denique confoveret.* (8, 7) A *conlapsa membra* szavakat Didóval kapcsolatban akkor olvashatjuk, amikor szolgái karolják fel ájult testét a földről, miután megtudta, hogy Aeneas elment.[266] Charite így kezdi monológját, amelynek végén hajtűjével kiszúrja férje gyilkosának szemeit: *„En", inquit, „fidus coniugis mei comes, en venator egregius, en carus maritus. Haec est illa dextera, quae meum sanguinem fudit."* (8, 12) Dido pedig akkor kiált fel hasonlóképp, amikor látja, hogy a trójai hajók vitorlát bontottak: *en dextra fidesque, / quem secum patrios aiunt portare penates, / quem subiisse umeris confectum aetate parentem!* (Aen. 4, 597–599) Charite végül férje kardjával lesz öngyilkos, Dido pedig Aeneaséval (Aen. 4, 646–647). Finkelpearl monográfiájában[267] még több beszédes párhuzamot találhatunk, jelen dolgozat céljainak azonban már az eddig felsoroltak is eleget tesznek. Apuleius a maga játékos módján itt úgy alakítja át a vergiliusi Dido-figurát, hogy erkölcsileg „kijavítja", pontosabban visszaállítja azzá az elhunyt férjéhez is haláláig hűséges nővé, aki Dido alakja Vergilius feldolgozása és Aeneasszal történt románca előtt volt.[268] A Charite-komplexum harmadik részében tehát az epikus hagyományok előzőekben bemutatott parodisztikus feldolgozása helyett Apuleius inkább beszélget forrásával, mintegy kiigazítva azt.

Az egész regény legegyértelműbben eposzi része Psyche alvilágjárása.[269] Egy ilyen történet elmesélésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni a vergiliusi előzményeket. Apuleius nem is teszi: a leginkább szembetűnő tisztelgés az aranykori költő előtt az, hogy Psyche, Aeneashoz hasonlóan, a 6. könyvben száll alá a holtak birodalmába. Ennél persze jóval több részlet is felidézi az *Aeneis*t, amelyekben Apuleius hozzá illően sokszínű és játékos módon az allúziók szinte minden változatát felvonultatja.

Amellett, hogy a 6. könyvben helyezte el Psyche halálos kalandját, szerzőnk több átvétellel is segítségül hívja Vergilius *auctoritas*át. Például a Cerberust ártalmatlanná tevő falatok (*offas pol[l]entae mulso concretas*, Met. 6, 18.; *melle soporatam et medicatis frugibus*

---

[265] *eadem impia Fama furenti*
detulit armari classem cursumque parari.
Saevit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur … (VERG. Aen. 4, 298–301.)

[266] … *suscipiunt famulae conlapsaque membra*
marmoreo referunt thalamo stratisque reponunt. (VERG. Aen. 4, 391–392)

[267] FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 121–148.

[268] Elsőként a Kr.e. III. századi Timaios említi Dido nevét és történetét, miszerint testvére, Pygmalion volt az, aki megölte a férjét, ezután menekült el Dido, és alapította meg Karthágót, majd inkább öngyilkos lett, mint hogy újra férjhez menjen. A töredéket ld. POLYAEN. Strategemata. Egészen a keresztény egyházatyákig tartotta magát a történetnek az a változata, amelyben Dido tűzön-vízen át hűséges maradt elhunyt férjéhez. A kérdésről részletesebben ld. Finkelpearl idézett művét.

[269] FINKELPEARL: „Psyche, Aeneas and an ass, Apuleius Metamorphoses 6.10–6.21."

offam / obicit, Aen. 6, 420–421.), vagy Charon csónakja (*sutili cumba*, Met. 6, 18.; *gemuit sub pondere cumba / sutilis*, Aen. 6, 413–414.) szinte szó szerint megegyeznek a két műben. Apuleius az ilyen átvételekkel úgy idézi fel az *Aeneis*t, mint az Alvilág leírásának hiteles forrását, és ismerős tájakra vezeti velük az olvasót.

Ahogy Dido történeténél is tette, az alvilági folyók tekintetében is kijavítja Apuleius Vergiliust. Amikor Venus a Styx vizéért küldi Psychét, így igazítja útba: *Videsne … verticem, de quo fontis atri fuscae defluunt undae proxumaeque conceptaculo vallis inclusae Stygias inrigant paludes et rauca Cocyti fluenta nutriunt?* (6, 13) Ez két vergiliusi helyet is felidéz: *Cocyti stagna alta vides Stygiamque paludem* (6, 323) és *nec ripas datur horrendas et rauca fluenta / transportare* (6, 327). Vergilius tehát az első esetben mindkét folyót lomhának és mocsarasnak írja le, pár sorral utána pedig zúgó vizekről beszél. Apuleius ezt az ellentmondást korrigálja, amennyiben a két leírást ötvözve a Styxet mocsarasnak, a Cocytost pedig sebes sodrásúnak mutatja be.

A tiszteletteljes idézés és a kiigazítás mellett a 6. könyvből sem hiányzik a paródia. A Psyche segítségére siető aprócska hangyák Vergiliusnak az óriás Tityost jellemző szavaival hívják össze csapatukat (*Miseremini terrae omniparentis agiles alumnae*, Met. 6, 10.; *nec non et Tityon, terrae omniparentis alumnum, / cernere erat*, Aen. 6, 595–596). A nádas, amely tanácsot ad Psychének, hogy hogyan szerezzen gyapjút a vérszomjas aranyszőrű birkáktól, a Sibyllára emlékeztet (*divinitus inspirata sic vatici*<na>*tur*, Met. 6, 12.; *vatis … sub tecta Sibyllae*, Aen. 6, 211).

A különféle allúziók szoros kapcsolatba hozzák egymással Psychét és Aeneast: a gyönyörű királylány nagy elődje nyomdokain jár, ugyanazokat a tájakat kóborolja be, és hasonlóan teszi próbára Venus haragja, mint Iunóé Aeneast. Ugyanakkor a Psyche és Lucius sorsa közötti erős párhuzam miatt humoros módon a kíváncsi szamár is epikus hőssé válik, aki egy „helyettese" útján az Alvilágban is megjelenik: *Iamque confecta bona parte mortiferae viae contina*beris *claudum asinum lignorum gerulum cum agasone simili, qui te rogabit, decidenti*<s> *sarcinae fusticulos aliquos porrigas ei, sed tu nulla voce deprompta tacita praeterito*. (6, 18)[270] Psyche és Lucius azonban nemcsak az új Aeneas, hanem egyben az új Odysseus szerepét is betöltik.[271] A királylányt kalandjai, *katabasis*a, valamint az ellenséges istenség haragja a trójai mellett a görög hőshöz is kötik, utóbbihoz még az a tény is, hogy mind Psyche, mind Odysseus hosszú ideig kénytelen távol lenni hitvesétől. Lucius előszeretettel tetszeleg Odysseusként még szamárbőrben is.[272]

Apuleius tehát az eposzi hagyományok feldolgozása közben is az előzőekben megismert változatos és szórakoztató módon járt el. A fantáziadús, utazásos kalandokat vezérfonalként használva fennkölt hangulatot és eposzi tekintélyt kölcsönöz regénye

---

[270] A párhuzamot részletesebben kibontva ld. ibid. 344–347.

[271] GRAVERINI: „The winged ass" 213–217.

[272] *Nec inmerito priscae poeticae divinus auctor apud Graios summae prudentiae virum monstrare cupiens multarum civitatium obitu et variorum populorum cognito summas adeptum | virtutes cecinit. Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine variisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit*. (9, 13)

bizonyos részeinek az egyszerűbb átvételekkel, majd ezeket a hétköznapi és alantas kontextussal ütköztetve fergeteges humorú paródiákká változtatja. Az 1. könyv egy emblematikusnak is tekinthető jelenetében Socrates tragikus, vagy akár odysseusi gesztussal[273] a fejére borítja köpenyét, ám ezzel feltárja meztelen altestét is — így él együtt, egyetlen egységet alkotva *pathos* és *bathos* a *Metamorphosesben*. Az eposz a szatirikus, reális regény őse és ellentéte is egyben, és ezt tökéletesen érzékeltetik Apuleius feldolgozásának játékos módszerei.

ELBESZÉLÉS, SZENVEDÉLY ÉS VÁLTOZATOSSÁG: TÖRTÉNETÍRÁS, SZERELMI KÖLTÉSZET ÉS MILÉTOSI MESE

A regény műfajegyvelegének Apuleius számára legfontosabb összetevői közül jelen fejezetben már csak a történetírással, a szerelmi költészettel és a milétosi mesével foglalkozom röviden.

Az antik regény kialakulása felé a hellenisztikus történet- és életrajzírás tett döntő lépést. A Nagy Sándor életét feldolgozó szerzők képzeletét felcsigázták a makedón király csodás keletre tett hadjáratai, és fantasztikus, regényes részletekkel dúsították műveiket.[274] Ez a tendencia jelent meg Xenophón *Kyrupaideiá*jában és más regényes életrajzokban, valamint Iambulos, a messénéi Euhémeros és mások utópisztikus útleírásaiban is.[275] A hangsúly tehát a tényekről a szórakoztatás felé mozdult el, és az

---

[273] *... αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς*
πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλὼν χερσὶ στιβαρῇσι
κὰκ κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
αἴδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων.
ᾗ τοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος ἀοιδός,
δάκρυ' ὀμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἕλεσκε
καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἑλὼν σπείσασκε θεοῖσιν·
αὐτὰρ ὅτ' ἂψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν ἀείδειν
Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν,
ἂψ Ὀδυσεὺς κατὰ κρᾶτα καλυψάμενος γοάασκεν. (HOM. Od. 8, 83–92)
„… s közben Odüsszeusz
nagy bíbor köpenyét fogván fölvonta fejére
izmos két kézzel, s vele szép arcát betakarta:
mert szégyelte, hogy észrevegyék, mint csordul a könnye.
És valahányszor a dalt szűntette az isteni dalnok,
szétmorzsolta a könnyét és leeresztve a leplet
loccsantott kettős poharából az égilakóknak:
és mikor ismét dalbafogott az, mert követelte
tőle a phaiák főnök mind, a szavának örülve,
ő ismét zokogott, betakarva fejét köpenyével." 111.

[274] Kallisthenés, Onésikritos, Kleitachos művei.

[275] REARDON: *The form of Greek romance* 5, 60–62., 93–96., 125–126., 141–148. és MORGAN: „Make-believe and make believe" 184–187.

események száraz leírása helyett pedig azok izgalmas, érzelemgazdag újrajátszása vált népszerűvé. Ebben igen nagy szerepet kapott a retorika, a meggyőző, ugyanakkor esztétikai élvezetet is nyújtó szövegek alkotásának gyakorlatias művészete.[276] Annyira elterjedt ez a retorikus, regényes írásmód, hogy Lukianos parodizálta is *Aléthé diégémata* című művében.

Az antik regény történetíráshoz való kötődését jól illusztrálják például a történelmi művek mintájára adott címek: *Aithiopika*, *Babylóniaka*, *Ephesiaka*. A fennmaradt görög regények szerzői közül Charitón ragaszkodik leginkább a történetírás hagyományaihoz. Műve valóban élt történelmi személyeket szerepeltet egy konkrét történelmi korban, ő maga pedig történetíróként mutatkozik be a regény prológusában, és mindentudó narrátorként, az időbeli rendet szigorúan megtartva számol be az eseményekről.[277] Minthogy ő a legkorábbi ismert görög regény szerzője,[278] elsősége is magyarázhatja azt a törekvését, hogy a történetírástól kölcsönzött prózai formát a mintául szolgáló műfaj minél több jellegzetességével ruházza fel.

Apuleius — közel két évszázaddal később — már nem kívánja fenntartani a történetírás látszatát, és a prológusban nyilvánvalóvá is teszi, hogy elbeszélése fiktív természetű lesz. Akár *Metamorphoses*, akár *Asinus aureus* volt művének eredeti címe, mindkét változat kitalált történetre enged következtetni. A prológus *variae fabulae* és

[276] Quintilianus a következőket tanítja az efféle retorikus történetírásról: *Quid plus videret qui intrasset? Sic* <et> *urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim qui dicit expugnatam esse civitatem complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius. At si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem servati fato senes. Tum illa profanorum sacrorumque direptio, efferentium praedas repetentiumque discursus, et acti ante suum quisque praedonem catenati, et conata retinere infantem suum mater, et sicubi maius lucrum est, pugna inter victores. Licet enim haec omnia, ut dixi, complectatur „eversio", minus est tamen totum dicere quam omnia. Consequemur autem ut manifesta sint, si fuerint veri similia, et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet.* (Inst. 8, 3, 67–70)

[277] Erre és a hitelességre való törekvés egyéb formáira visszatérek az 5. fejezet *A hihetőség stratégiái és dekonstrukciója* című pontjában.

[278] SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 202–205.

fabula Graecanica[279] megnevezésekkel illeti az utána következő elbeszélést, és a *sermo iste Milesius*ban foglalt műfaji meghatározás sem hagy kétségeket a történet fiktív volta felől.

A történet- és életrajzírás öröksége a *Metamorphoses*ben természetesen a prózai formában, valamint Lucius életrajzszerű, a *Kyrupaideiá*hoz hasonlóan anekdotákkal fűszerezett elbeszélésében érhető tetten. Xenophón történetei nem szó szerinti, hanem morális igazságot hordoznak a perzsa király életéről és jelleméről[280] — és morális igazságot a *Metamorphoses*ben is bőséggel találhatunk mind a főcselekményben, mind a betételbeszélésekben. Xenophón és a hellenisztikus történet- és életrajzírás más képviselői elsősorban hatni (*ψυχαγωγεῖν*) akartak, és mindenekelőtt hatni kíván Apuleius is, bár művében a morális tanítás célját jobban elhomályosítja a mindenáron szórakoztatni kívánó felszín.

Az utazás motívuma a hellenizmus korában divatossá vált utópiákból (a fentebb is említett Iambulos vagy a messénéi Euhémeros művei), és az Antónios Diogenés által írt *Ta hyper Thulén apistá*hoz hasonló, csodás útleírásokból — és persze végső soron az *Odysseiá*ból — öröklődött az antik regénybe. Héliodóros *Aithiopiká*ja meggyőzően tanúskodik a rokonság mellett, hiszen Charikleia és Theagenés küzdelmes utazása Aithiopia utópisztikus királyságában ér véget. Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy az *Aithiopika* az utolsó fennmaradt görög regényként a Kr. u. III–IV. században született, így a hellenisztikus utópia hagyományaihoz való visszatérésnek új, aktuális okai voltak: míg a hellenizmus korának elvágyódását a Római Birodalomba való betagozódás hívta életre, addig a Héliodóros regényében is jelentkező formáját a Birodalom kezdődő válsága eredményezhette.[281]

---

[279] A *Rhetorica ad Herennium* így definiálja az elbeszéléseknek valóságtartalmuk alapján megkülönböztetett válfajait, köztük a *fabulá*t: *Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum.* (1, 13) Az előbbiekben többször is idézett Macrobius-hely szerint a *fabula* egyértelműen fiktív, vagy csupán szórakoztató, vagy erényre is buzdító történet. Persze az előbbi csoportba tartoznak a regények: *Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent vel comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit vel Apuleium non numquam lusisse miramur. Hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias profitetur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat.* (*In Somnium Scipionis* 1, 2, 7–8) A. Bitel tanulmánya ezzel szemben egy másik, érdekes nézőponttal gazdagítja a kérdést. A *fabula* ugyanis jelenthet egyszerűen szóbeli elbeszélést is, és ilyen értelemben többször is szerepel a *Metamorphoses*ben. Lucius úgy nevezi *fabulá*nak Aristomenes történetét, hogy közben egyértelműen hitelt ad neki (1, 20), sőt, saját élettörténetére is ezzel a szóval utal, ami az ő számára nyilvánvalóan nem lehet fiktív (1, 26). Bitel értelmezése szerint tehát a *fabula* különböző jelentéssel bír az olvasó és Lucius számára: ami az olvasónak kitalált mese, az Lucius számára (szóbeli) történelem. BITEL: „Fiction and history in Apuleius' Milesian prologue". 145–148.

[280] REARDON: *The form of Greek romance* 60–62.

[281] Ez a tendencia már Longos regényében is megmutatkozik, amennyiben hősei bukolikus idillbe menekülnek. SZEPESSY: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény* 161–168. Az *Aithiopika* datálásáról ld. ibid. 169–212.

Lucius is beutazza Hellast, majd története végén hazatér Rómába. A *Metamorphoses*ben viszont nem annyira a bejárt vidékek és lakói a csodásak, hiszen Thessalia boszorkányai után egészen hétköznapi tájakról és szereplőkről olvashatunk. A csodát maga Lucius, a szamárbőrben rejtőző ember jelenti, és viszi el a legközönségesebb helyekre is.

A történelmi művek esetében elvárt hitelesség a fiktív irodalomban a hihetőség követelményévé válik. A történetírásból átvett és a retorika eszközeivel megtámogatott, hihetőséget fokozó módszerek többek között a valós földrajzi helyszínek vagy ismert történelmi alakok neveinek halmozása, a szerző vagy narrátor tekintélyének megalapozása, a szem- és fültanúság tényének megerősítése. Mindezekre bőven találhatunk példákat a *Metamorphoses*ben, amelyekre részletesen az 5. fejezet *A hihetőség stratégiái és dekonstrukciója* című pontjában fogok visszatérni.

Apuleius néhány szellemes allúzióval is felidézi történetíró elődjeit. Amikor Socrates halála után Aristomenes öngyilkos akar lenni, a következőképp szólítja meg az ágyát: *„Iam iam grabattule", inquam, „animo meo carissime, qui mecum tot aerumnas exanclasti … tu mihi ad inferos festinanti sumministra telum ‖ salutare"* (1, 16). Sallustius *Bellum Iugurthinum* című művében feltűnően hasonló szavakkal siratja halott testvérét Adherbal: „*Iam iam, frater animo meo carissume, quamquam tibi inmaturo et unde minume decuit vita erepta est*" (14, 22). A Sallustiusnál valóban tragikus megszólítás Aristomenes szájába adva és az alantas kontextusba helyezve nevetséges paródiává válik. Nem véletlen azonban, hogy Apuleius éppen ezt a részletet idézi fel a jelenetben. Adherbal beszédében azt panaszolja el a római senatusnak, hogy fogadott bátyjuk, Iugurtha ölte meg közös testvérüket, Hiempsalt. Aristomenes szintén a „testvérgyilkosság" vádjától rettegve próbálja felakasztani magát, hiszen ő maga nevezi bátyjának Socratest: *comes [et pater meus] et frater meus* (1, 17).

Lucius átváltozása után Epona istennő rózsáival szeretne megoldást találni a bajra, szolgája azonban elkergeti, méghozzá igen híres forrásból kölcsönözve a szavait: *„Quo usque tandem", inquit, „cantherium patiemur istum paulo ante cibariis in‖mentorum, nunc etiam simulacris deorum infestum?"* (3, 27). Az idézet nyilvánvalóan Cicerótól származik: *Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* (In Catilinam I. 1, 1). Sallustius is felhasználta ezt a nevezetes felkiáltást *Bellum Catilinae* című művében, és paradox módon Catilina szájába adta: *nobis reliquere pericula repulsas iudicia egestatem. Quae quo usque tandem patiemini, o fortissumi viri?* (20, 9). Sallustius változata talán közelebb áll Apuleiuséhoz, hiszen mindketten a *patior* igét használják. Mellette szól az is, hogy Lucius, mielőtt Epona rózsáira törne, az istállóban bajtársias vendéglátást vár a lovától, hangsúlyozva az állatok némaságát: *rebar, si quod inesset mutis animalibus tacitum ac naturale sacramentum* (3, 26). Ez, és az állatok féltékeny mohósága a *Bellum Catilinae* első mondatára emlékeztet: *Omneis homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, summa ope niti decet, ne vitam silentio transeant veluti pecora, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit.*

(1, 1) Az eredetileg pátosszal teli, fennkölt *quo usque tandem* átültetése a rózsák után csücsörítve nyújtózkodó, szemtelen szamár esetére kacagtatóan mulatságos.[282]

Parodisztikus szándék nélkül, a forrásszövegekben található eredeti kontextus emelkedettségét próbálja megidézni Apuleius a vadkanvadászat jelenetében és Charite bosszújában. Hérodotos művében Atys halála (Hist. 1, 34–35) egészen hasonló Tlepolemuséhoz: mindkét nemes ifjú vadkanvadászattal teszi próbára férfiasságát, és mindkettejüket olyan ember öli meg, akinek inkább védelmeznie kellett volna őket, legvégül pedig mindkét gyilkos saját kezével vet véget az életének. Apuleius még sötétebbé teszi a történetet azáltal, hogy Thrasyllus szándékosan öli meg Tlepolemust. Plutarchos Kamma-életrajza (Moralia 257, 22) is visszaköszön a Charite-komplexum harmadik részében. Kamma férjét is egy csalódott kérő gyilkolja meg, akin aztán az asszony úgy áll bosszút, hogy megmérgezi őt is és magát is, majd haldoklása közben diadalittas beszédet mond. Apuleius tehát ezekkel a történetekkel átveszi azok hangulatát, és kölcsönzi szerzőik tekintélyét is. A hérodotosi vadkanvadászatot pedig saját céljainak megfelelően a kegyetlen végzet helyett a pusztító vágy példázatává alakítja. A vadászat előtt ráadásul még Livius és Lucretia története is felidéződik. Thrasyllus így beszéli rá barátját a vakmerő kalandra: *Quin equos inscendimus? Quin ocius indipiscimur?* (8, 5) Majdnem ugyanezekkel a szavakkal veti fel Collatinus is a végzetesnek bizonyuló ötletét, hogy látogassák meg az otthon maradt feleségeiket: *Quin ... conscendimus equos?* (LIV. 1, 57, 7) A szereplők lóra kapnak, és végzetes következmények felé vágtatnak: Lucretia sorsa ugyancsak sok tekintetben emlékeztet Charitéére.

Az antik regényben a szerelmi költészet műfajai, azaz a melikus líra és az elégia a forrása a szerelmi szenvedély érzékletes leírásainak,[283] a szerelmi történetek hagyományos figuráinak, valamint a szerelmesek egymás között használt nyelvezetének egyaránt. Sapphó híres, ***Φάινεταί μοι*** kezdetű verse a szerelmi szenvedélyt és testi tüneteit olyan úttörő módon és kifejezően ragadta meg, hogy nem csupán az antik, de a későbbi korok szerzői is vissza-visszanyúltak hozzá. A görög regények szerelmespárjai egytől egyig újraélik Sapphó érzelmeit — különösen részletes e tekintetben Longos, akinek hősei hosszan szenvednek „betegségüktől": bánattól, étvágytalanságtól, álmatlanságtól, sápadtságtól, pirulástól, forróságtól, borzongástól, kedvetlenségtől, kalapáló szívveréstől, ziháló lélegzettől és gyötrő vágytól (LONG. 1, 13, 6–18, 3).

Hasonló kínokat él át a *Metamorphoses*ben a mostohafiába Phaedraként beleszerető asszony: *At ubi completis igne vaesano totis praecordiis inmodice bacchatus Amor exaestuabat, saevienti deo iam succubuit, et languore simulato vulnus animi mentitur in corporis valetudine. Iam cetera salutis vultusque detrimenta et aegris et amantibus examussim convenire nemo qui nesciat: pallor[e] deformis, marcentes oculi, lassa genua, quies turbida et suspiritus cruciatus tarditate* ‖ *vehementior. Crederes et illam fluctuare tantum vaporibus febrium, nisi quod et flebat*. (10, 2) Apuleius elsődleges forrása ennél a történetnél — ahogy a drámáról szóló pontban ki

[282] FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 49–53. Az *Apologia*ban megtalálható Sallustius-allúziókról ld. MCCREIGHT: „Apuleius, lector Sallustii: lexicographical, textual and intertextual observations on Sallust and Apuleius".

[283] REARDON: *The form of Greek romance* 134–136.

is fejtettem — Seneca, aki hasonló szavakkal festi le Phaedra szerelmi szenvedését tragédiájában (SEN. Phaedra 360–386).[284] Apuleius leírása tehát elsősorban Seneca alapján született, a testi tünetek toposza végsősoron azonban a szerelmi költészettől származik.

A *Metamorphoses*ben található szerelmi kalandok, történetek és a római elégiaköltészet között számtalan párhuzamot találhatunk.[285] Lucius maga kétszer keveredik erotikus kalandba a regényben: Fotisszal a 2. könyvben, és szamárként a matronával a 10. könyvben. A matrona szerelmi vallomásai (*„amo" et „cupio" et „te solum diligo" et „sine te iam vivere nequeo"* 10, 21), becézgetései (*meum palumbulum, meum passerem*[286] 10, 22) parodisztikus hatást keltenek, hiszen egy ormótlan szamár a címzettjük.[287] Teljesen más a hangulatuk a Lucius és Fotis között lezajló eseményeknek.

A főhős azért csábítja el a szolgálólányt, hogy közelebb kerülhessen úrnőjéhez, Pamphiléhez (*Aufer[s] formidines pueriles, com*<m>*inus cum re ipsa naviter congredere et a nexu quidem venerio hospitis tuae tempera et probi Milonis genialem | torum religios*<us> *suspice, verum enim vero Fotis famula petatur enixe* 2, 6). Éppen erre biztat Ovidius is az *Ars amatoria*ban,[288] csak a mágia szerepeltetése nélkül: *Sed prius ancillam captandae nosse puellae / cura sit: accessus molliet illa tuos. / Proxima consiliis dominae sit ut illa, videto, / neve parum tacitis conscia fida iocis.* (1, 351–354) A lány külsejének leírása igen érzéki, és tele van kicsinyítő képzős, becéző szavakkal, épp úgy, mint Luciusszal folytatott, évődő párbeszédük: *Ipsa linea tunica ‖ mundule amicta et russ[uss]ea fasceola praenitente altiuscule sub ipsas papillas succinctula illud cibarium vasculum floridis palmulis rotabat in circulum … „Quam pulchre quamque festive", inquam, „Fotis mea, ollulam istam cum natibus intorques. …" Tunc illa lepida alioquin et dicacula puella: „discede," inquit, „miselle, quam procul a meo foculo, discede. Nam si te vel modice meus igniculus afflaverit, ureris intime nec ullus extinguet ardorem tuum nisi ego, quae dulce condiens et ollam et lectulum suave quatere novi."* (2, 7) E becéző szavak nem csak Apuleiusnál és Plautusnál[289] fordulnak elő nagy számban, hanem a szerelmi költészetben is. Catullus például annyira kedvelte a kicsinyítő képzős szavakat, hogy nem szerelmi témájú versei is bővelkednek benne.

Szeretkezésük jelenete a katonai metaforákkal a szerelmi csatározás közhelyét idézi fel. Ez Apuleius választása, hiszen az *Onos*ban található párhuzamos jelenet Lukios és Palaistra között — a lány nevével összhangban — a torna hasonlatát bontja ki (On. 8–10). Apuleius verziója abban is különbözik az *Onos*étól, hogy kevésbé részletes és

---

284 FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 162–165.

285 Fő forrásom ebben a témában: MATHIS: „Playing with elegy". Apuleius jól ismerte a műfajt és híres szerzőit. Az *Apologia*ban sorra veszi az augustus-kori elégiaköltők álnéven emlegetett szerelmeit, és valódi nevüket is megemlíti: *Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Ticidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cunthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in versu.* (10, 3)

286 Ld. CATULL. 2 és 3.

287 Petroniusnál a szerelmi elégia hagyományai szinte kizárólag paródia alapját képezik. HALLETT: „Resistant (and enabling) reading: Petronius' Satyricon and Latin love elegy".

288 A *Metamorphoses* és az *Ars amatoria* kapcsolatairól részletesen ld. HINDERMANN: *Der elegische Esel.*

289 PASETTI: *Plauto in Apuleio.* 11–61.

szókimondó, továbbá Lucius és Fotis egymásra találása nem egyszeri alkalom, hanem hosszabb szerelmi viszony kezdete. Propertius alkalmazza többször is a katonai terminológiát a Cynthiával megvívott szexuális csatáira: *nos contra angusto versamus proelia lecto* (2, 1, 45); *seu nuda erepto mecum luctatur amictu* (2, 1, 13). Ovidius is a katonáskodás egy fajtájának nevezi a szerelmet: *Militiae species amor est* (Ars amat. 2, 233).

A Nevetés-ünnep után, amikor Fotis beszámol Pamphile mágikus üzelmeiről, Lucius a lány önkéntes rabszolgájának vallja magát, hogy az megmutassa úrnőjét varázslás közben: *Scio istud et plane sentio, cum semper alioquin spretorem matronalium amplexuum sic tuis istis micantibus oculis et rubentibus bucculis et renidentibus crinibus et hiantibus osculis et fraglantibus papillis in ser|vilem modum addictum atque mancipatum teneas volentem*. (3, 19) Később Lucius megismétli ezt a gondolatot fogadalomként, amikor arra próbálja rávenni Fotist, hogy neki is adjon a mágikus kenőcsből: *tuumque mancipium inremunerabili beneficio sic tibi perpetuo pignera ac iam perfice, ut meae Veneri Cupido pinnatus adsistam tibi* (3, 22). A *servitium amoris* szintén egy elégikus közhely, amely Ovidiusnál (*servire puellae,* Ars amat. 2, 17, 1), Tibullusnál (*hic mihi servitium video dominamque paratam* 2, 4, 1) és Propertiusnál (*servus amoris erat* 2, 13b, 35) is előfordul. Lucius szolgasága azonban sokkal inkább a mágiához, mint a szerelemhez köthető.

A mágia témáját már az elégiaköltők is szoros kapcsolatba hozták a szerelemmel. Az elégiák boszorkányfigurái a szerelmes férfi vesztére törnek. *Dipsas anus* Ovidiusnál olyan hatalommal rendelkezik, mint a *Metamorphoses* boszorkányai: *illa magas artes Aeaeaque carmina novit / inque caput liquidas arte recurvat aquas. / … cum voluit, toto glomerantur nubila caelo; / cum voluit, puro fulget in orbe dies. / sanguine, siqua fides, stillantia sidera vidi; / purpureus Lunae sanguine vultus erat. / hanc ego nocturnas versam volitare per umbras / suspicor et pluma corpus anile tegi… / Evocat antiquis proavos atavosque sepulcris / et solidam longo carmine findit humum*. (Amores 1, 8, 5–18)[290] Tibullus is egy ellene áskálódó boszorkányra panaszkodik: *sagae praecepta rapacis* (1, 5, 59). A *Metamorphoses*ben a szerelem és a mágia összefonódását jeleníti meg Aristomenes története. Socrates nyomorúságos külseje az elégiák megkínzott szerelmes férfijaira emlékeztet,[291] *me miserum*

---

[290] *„Saga", inquit, „et divini potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infi[r]mare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare."* (Met. 1, 8) *„iam scies erae meae miranda secreta, quibus obaudiunt manes, turbantur sidera, coguntur numina, serviunt elementa."* (Met. 3, 15) Tibullus boszorkányai is hasonló képességekkel bírnak:
Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi verax
Pollicita est magico saga ministerio.
Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi,
Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
Haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
Elicit et tepido devocat ossa rogo.
Iam tenet infernas magico stridore catervas,
Iam iubet adspersas lacte referre pedem … (TIB. 1, 2, 43–50)

[291] *paene alius lurore, ad miseram maciem deformatus* (Met. 1, 6). Sápadtság: *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*, OVID. Ars amat. 1, 729; PROP. 1, 5, 21–22; 1, 13, 7; 3, 8, 28. Soványság: *attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes*, OVID. Ars amat. 1, 735; PROP. 4, 5, 64.

felkiáltása Propertiustól (2, 9a, 42) vagy Ovidiustól (Amores 2, 17, 8) is ismerős lehet. Meroe, aki mindenétől megfosztotta, Tibullus Nemesisére hasonlít, akit a költő *rapax dominá*nak nevez (2, 4, 25). Meroe — akárcsak Pamphile — mágiát használ a férfiak elcsábításához és hűtlen szeretői megbüntetéséhez is. Az elégikus és a regénybeli boszorkányok számára tehát a mágia tökéletes eszköz saját vagy mások szerelmi életének a befolyásolására. Lucius estében azonban éppen ellentétes a helyzet: a mágia vágyai valódi tárgyát jelenti, és Fotisszal folytatott viszonya csupán egy eszköz annak eléréséhez.

Lucius egyáltalán fel sem figyel Fotisra, amíg meg nem tudja, hogy asszonya, Pamphile, boszorkány. Byrrhena figyelmeztetése viszont tökéletes ajzószernek bizonyul, és a mágia csábításától megrészegült főhős[292] azonnal észreveszi Fotis erotikus vonzerejét.[293] Fentebb idézett fogadkozásait, amelyek szerint örökké lekötelezett rabszolgája lesz a lánynak, nem a szerelem heve, hanem a mágia közelsége ihleti, hiszen mindkét alkalommal ezzel próbálja meggyőzni Fotist, hogy avassa be az áhított titkokba, melyekről rendszerint a vágy szavaival nyilatkozik: *anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt* (2, 1), *artis magicae semper optatum nomen* (2, 6). Lucius tehát valójában a mágia rabszolgája,[294] és szenvedélyének kifejezésében a szerelmi elégia eszköztára segíti.

Fotis külsejének leírásakor Lucius egy hosszú kitérőt szentel a női haj szépségéről szóló elmélkedésnek.[295] Ovidius Corinnájának szintén aranyszínben és feketében játszanak a fürtjei (Amores 1, 14, 9–12), hajkoronája *neglecta decens* (1, 14, 21), ahogy Lucius szerint is *inordinatus ornatus* az ideális női haj. A csábító dísztelenség híve

---

[292] *At ego curiosus alioquin, ut primum artis magicae semper optatum nomen audivi, tantum a cautela Pamphiles a[f]fui, ut etiam ultro gestirem tali magisterio me volens ampla cum mercede tradere et prorsus in ipsum barat*<h>*rum saltu concito praecipitare.* (2, 6)

[293] SMET: „The erotic adventure of Lucius and Fotis in Apuleius' Metamorphoses" 614–617.

[294] SANDY: „Serviles voluptates in Apuleius' Metamorphoses" 234–239.

[295] *Vel quid ego de ceteris aio, cum semper mihi unica cura fuerit caput capillumque sedulo et puplice prius intueri et domi postea per*f*rui sitque iudicii huius apud me certa et statuta ratio[ne], vel quod praecipua pars ista corporis in aperto et in perspicuo posita prima nostris luminibus occurrit et quod in ceteris membris floridae vestis hilaris color, hoc in capite nitor nativus operatur; denique pler*aeq*ue indolem gratiamque suam probaturae lacinias omnes exuunt, | amicula dimovent, nudam pulchritudinem suam praebere se gestiunt magis de cutis roseo rubore quam de vestis aureo colore placiturae. At vero — quod nefas dicere, nec quod sit ullum huius rei tam dirum exemplum! — si cuiuslibet eximiae pulcherrimaeque feminae caput capillo spoliaveris et faciem nativa specie nudaveris, licet illa caelo deiecta, mari edita, fluctibus educata, licet inquam Venus ipsa fuerit, licet omni Gratiarum choro stipata et toto Cupidinum populo ‖ comitata et balteo suo cincta, cinnama fraglans et balsama rorans, calva processerit, placere non poterit nec Vulcano suo. Quid* cu*m capillis color gratus et nitor splendidus inlucet e*<t> *contra solis aciem vegetus fulgurat vel placidus renitet a*<u>*t in contrariam gratiam variat aspectum et nunc aurum coruscans in lene*<m> *mellis deprimitur umbram, nunc corvina nigredine caerulos columbarum* <e> *collis flosculos aemulatur vel cum guttis Arabicis obunctus et pectinis arguti dente tenui discriminatus et pone versum coactus amatoris oculis occurrens ad instar speculi reddit imaginem gratiorem? Quid cum frequenti subole spissus cumulat verticem vel prolixa serie porrectus dorsa permanat? Tanta denique est capillamenti dignitas, ut quamvis auro veste gemmis omnique cetero mundo exornata mulier incedat, tamen, nisi capillum distinxerit, ornata non possit audire.* (2, 8–9) A haj motívumáról ld. ENGLERT — LONG: „Functions of hair in Apuleius' Metamorphoses".

Propertius is: *Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo / et tenuis Coa veste movere sinus, / aut quid Orontea crinis perfundere murra, / teque peregrinis vendere muneribus, / naturaeque decus mercato perdere cultu, / nec sinere in propriis membra nitere bonis?* (1, 2, 1–6) M. Wyke[296] izgalmas elmélete szerint az elégiák asszonyai metaforaként is értelmezhetők az őket megéneklő szerzők költészetével, stílusával kapcsolatban[297] — ám nem minden ellentmondás nélkül. Propertius (1, 2) egyértelműen elutasítja a cicomát mind a nőkön, mind a versben, miközben stílusa nem nevezhető dísztelennek. Lucius elmélkedésében viszont maga a haj válik dísszé: *Tanta denique est capillamenti dignitas, ut quamvis auro veste gemmis omnique cetero mundo exornata mulier incedat, tamen, nisi capillum distinxerit, ornata non possit audire.* (2, 9) A *Metamorphoses* stílusa pedig épp olyan ékes és változatos, mint a kitérőben leírt frizurák, sőt, a formai kötöttségektől és metrumtól mentes prózát is illethetjük az *inordinatus ornatus* kifejezéssel.[298] A regény erotikus-mágikus vonzereje a stílusában rejlik.[299]

Legvégül néhány szóban beszélnünk kell a milétosi meséről is. Bár igen keveset tudunk a műfajról, mégis fontos szerepet tölt be a *Metamorphoses* forrásai között, ugyanis Apuleius kétszer is milétosi történetnek nevezi művét: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram* (1, 1); Sed *Apollo, quanquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem sic Latina sorte respondit* (4, 32). A rendelkezésünkre álló néhány rövid töredék és másodlagos forrás[300] tanúsága szerint ezek az elbeszélések erotikus témákat dolgoztak fel némi iróniával fűszerezve — például az *Onos* befejezésében találkozhatunk ilyen pikáns humorral.

A műfaj alapítójaként ismert milétosi Aristidésről nem tudunk semmit, és feltételezhető, hogy a neve alatt híressé vált történeteknek — a patrai-beli Lukioshoz hasonlóan — inkább a narrátora és szereplője, mint valódi szerzője volt. A római közönség számára ezek az elbeszélések Sisenna verziójában (fordításában?) lettek ismertek, és ebből maradt fenn kilenc rövidke töredék. Az egyik esetében felfedezhető némi apuleiusi párhuzam: a matronával való erotikus kaland egyik részlete (*totum me prorsus, sed totum recepit* 10, 22) hasonlít Sisenna 10-es számú töredékéhez (*eum penitus utero suo recepit*). Bár a jelenet az *Onos*ban is megtalálható, attól még a szellemesen pajzán hordó-történettel (9, 5–7) együtt eredetileg ez is lehetett milétosi mese.[301]

Ovidius a következőket írja a milétosi mesékről: *Iunxit Aristides Milesia crimina secum … Vertit Aristiden Sisenna, nec obfuit illi, / historiae turpes inseruisse iocos.* (Tristia 2, 413,

---

[296] WYKE: „Mistress and metaphor in Augustan elegy".

[297] Már a Múzsák alakjában is nők mint az irodalmi műfajok metaforái jelennek meg. Cicero pedig a tiszta atticista stílusú szónoklathoz hasonlítja a dísztelen női külsőt: *Nam ut mulieres esse dicuntur nonnullae inornatae quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat* (CIC. Orat. 23, 78)

[298] FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 62–67.

[299] Ld. a prológusban foglalt ígéret érzékiségét (*auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam* 1, 1), valamint a prológus stilisztikai elemzését az 5. fejezetben.

[300] PLUT. Crassus 32; PS.-LUC. Erotes 1, 1; OVID. Tristia 2, 413, 333; FRONTO, Ad Marcum Caesarem 4, 3, 2.

[301] MASON: „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources" 90–91.

443–444) Ez azt sugallja, hogy Sisenna művében volt egy kerettörténet, és ebbe fűzte az obszcén elbeszéléseket. Pseudo-Lukianos tanúsága[302] alapján pedig az valószínűsíthető, hogy ezekben a művekben az egyes szám első személyű elbeszélő egy egymással szabados történeteket megosztó társaság beszélgetésében vett részt hallgatóként és mesélőként egyaránt. A kerettörténet — betételbeszélés szerkezet egyértelműen a *Metamorphoses*nek is sajátja, Lucius pedig a pikáns történetek lelkes hallgatója, továbbadója és szereplője is egyben.[303]

Annyi tehát bizonyos, hogy Apuleius átvette a milétosi mesék formai jellegzetességeit, de a *Metamorphoses* tartalmában valószínűleg jóval visszafogottabb Aristidés és Sisenna műveinél. A kétszer is hangsúlyozott műfaji megnevezés így helytálló is meg nem is: az Isis-könyv mindenesetre ebben a tekintetben is teljesen váratlan lezárása egy magát milétosi történetként bemutató regénynek.

JÁTÉKOS TÖBBÉRTELMŰSÉG ÉS AZ OLVASÁS ÖRÖME

A különböző irodalmi műfajok párhuzamos jelenléte és folyamatos egymásba alakulása lehet tehát az egyik oka annak, hogy a *Metamorphoses* olyan sokféle, egymástól időnként gyökeresen eltérő reakciót váltott ki olvasóközönségéből. Ez a jellegzetesség azonban — mint a fejezet elején is részleteztem — nem Apuleius találmánya, hanem az összes antik regény sajátja. Nem véletlen tehát, hogy a *Metamorphoses* mellett a *Satyricon*nal és a görög szerzők műveivel kapcsolatban is születtek azok játékosságát, többértelműségét vagy egyenesen értelmezhetetlenségét hangsúlyozó olvasatok.

J. Winkler, mielőtt publikálta volna óriási hatású Apuleius-monográfiáját,[304] az *Aithiopiká*val kapcsolatban már kifejtett egy hasonló, szintén narratológiai alapokon nyugvó elméletet.[305] Eszerint a regény mindent átható játékossága, valamint az események cselekményen belüli többféle fogadtatása nem kínál világos értelmezést, így az olvasóra hárul a feladat, hogy maga válassza ki a neki leginkább megfelelő olvasatot. Lényegében ugyanerre a következtetésre jutott Winkler a *Metamorphoses*szel kapcsolatban is, ami miatt K. Dowden kritikájában[306] felteszi azt a kérdést, hogy vajon a két regény lenne ennyire hasonló, vagy inkább a modern irodalomelmélet módszerei azok, amelyek hasonlóvá teszik őket azáltal, hogy mindkét műben a dekonstruktív

---

[302] *ὥστ' ὀλίγου δεῖν 'Αριστείδης ἐνόμιζον εἶναι τοῖς Μιλησιακοῖς λόγοις ὑπερκρηλούμενος* (PS.-LUC. Erotes 1, 1) „Pajzán történeteid behízelgő, édes ékesszólása oly nagyon elbűvölt ma reggel, hogy kis híján Ariszteidésznek képzeltem magam, akit oly nagyon elragadott a milétosziak beszéde." (Ford. Kárpáty Cs., 793.)

[303] SANDY: „Apuleius' Golden Ass. From Miletus to Egypt" 71–72. Lehetséges, hogy a prológus beszélője is egy ilyen társalgás soron következő résztvevőjeként mondja el Lucius történetét: ld. az 5. fejezet *A prológus (1, 1). Beszéd és írás* című pontját és MORGAN: „The prologues of the Greek novels and Apuleius" 161–162.

[304] WINKLER: *Auctor & actor.*

[305] WINKLER: „The mendacity of Calasiris and the narrative strategy of Heliodorus' Aithiopika".

[306] DOWDEN: „Apuleius revalued".

kétértelműséget, az olvasó kreatív, játékos szerepét, valamint az objektív értelmezhetőség hiányát emelik ki. Dowden az utóbbi lehetőség mellett foglal állást. A szakirodalom azonban a többi antik regénnyel kapcsolatban is teljes létjogosultsággal és érdekes, meggyőző eredményekkel alkalmazza ezeket a módszereket.

J. Morgan[307] a *Daphnis és Chloé*t elemzi tanulmányában a narratológia eszközeinek segítségével, és kimutatja, hogy a regényben fellelhető kettősséget Longos elbeszélői technikája eredményezi. Ebben a műben is határozottan elválik egymástól a szerző és a narrátor, aki viszont bár maga is fiktív karakter, a többi egyes szám első személyben elbeszélt regény (*Metamorphoses*, *Satyricon*, *Leukippé és Kleitophón*) narrátorával ellentétben nem szereplője a történetnek. A bevezető rész, amelyben beszámol a szerelmesek kalandjait bemutató festmények megtalálásáról, a vidéki életre idealizálva tekintő városi emberként jellemzi a narrátort, aki segítség nélkül nem tudja értelmezni a képek által elmesélt történetet. A regény tehát egy festmények alapján elmondott mese újramesélése, és ezáltal több lépcsőfokban is eltávolodik szerzőjétől és a valóságtól. Az olvasó így kap egy felszínesebb narrátori szöveget, valamint egy sokkal mélyebb szerzői szöveget, és ezzel együtt lehetőséget annak megválasztására, hogy melyiket fogadja el elsődlegesként. Morgan szerint Longos ezzel az újszerű megoldással teszi nehezen megfoghatóvá regényét, amely így kerüli az egyértelmű válaszadást, és nem nyújt kész értelmezést.

T. Whitmarsh[308] Achilleus Tatios művében vizsgálta meg az elbeszélő szerepét, és arra az eredményre jutott, hogy a szerző módszeresen aláássa narrátora, Kleitophón hitelességét azzal, hogy folyamatosan mutatja be az övével ellentétes olvasatokat és nézőpontokat, elsősorban Kliniasét. Kleitophónt rendre becsapják Leukippé látszathalálai, és bár a tetszhalál-láncolat komédiát sejtet, a szerelmes főhős-narrátor mindet tragédiaként éli meg (7, 5, 2). Klinias az, aki helyesen azonosítja a műfajt, és ezzel leckét ad az olvasónak arra, hogyan is kell regényt olvasni (7, 6, 2). Az azonos események által kiváltott különböző reakciók bemutatása a közönség részéről is változatos visszhangot eredményez.

Mindez hasonlóképp elmondható a *Metamorphoses*ről is. Csak az elemzői módszer azonosságának eredménye lenne? Nem valószínű. Az antik regény műfaja — legalábbis fejlettebb formájában — az, ami összetett, polifón vagy egyenesen értelmezhetetlen. Az előzőekben reményeim szerint bizonyítottam, hogy ez részben a különböző irodalmi műfajok vegyítéséből adódik. Ebben a befejező szakaszban pedig nagyon röviden azt is összefoglaltam, hogy narrációs módszereik is többértelművé teszik az antik regényeket. A folytatásban Apuleius elbeszélői technikáit fogom megvizsgálni, nem annyira a narratológia, hanem inkább a retorikai kritika segítségével. A kontextus áttekintése után tehát lépjünk be a szofista szónok regényének világába!

---

[307] MORGAN: „Nymphs, neighbours and narrators: a narratological approach to Longus".

[308] WHITMARSH: „Reading for pleasure: narrative, irony and erotics in Achilles Tatius".

4. fejezet

Mesélők, hallgatók, szemtanúk, olvasók

A *Metamorphoses* retorikája

Mint ahogy azt az előszóban is elmondtam, a retorikai kritika az irodalmi mű szerzőjének és közönségének sajátosságait a szövegből „olvassa ki", és lehetőség szerint annak keretein belül marad. A szerzőt olvasóira hatni szándékozó módszerei árulják el, míg a közönség reakciói — a publikált értelmezések, olvasatok mellett — megfelelő objektivitással levezethetők a mű egyes belső jellemzőiből.[309]

Jelen fejezetben ez lesz tehát a vezérfonalam: a betételbeszélések, jelenetek, műalkotások regényben foglalt befogadásait, értelmezéseit tekintem át részletesen, és arra a kérdésre keresem a választ, hogy ezek mennyiben adnak útmutatást az olvasónak a tekintetben, hogy hogyan is értse a *Metamorphoses* szemkápráztató tarkaságát. Az előző fejezetben láttuk, hogy a műfaji kérdések nem hogy egyszerűsítik az olvasó dolgát, hanem épp ellenkezőleg, csak tovább erősítik a regény keltette ellentétes benyomásokat. Vajon a regényben leírt befogadói magatartások is hasonlóan tarka képet mutatnak, vagy nyújtanak némi segítséget az olvasónak ahhoz, hogy megtalálja, milyen szerepet szánt neki a szerző? A folytatásban ezt a kérdést vizsgálom meg.

A *Metamorphoses* főcselekményének szálára fűzött betételbeszélések szerepéről már sok tanulmány született.[310] Többnyire ezek struktúráját, motívumait, egymáshoz és a főcselekményhez fűződő kapcsolataikat, változatosságot adó vagy egységet biztosító funkciójukat vizsgálta a szakirodalom. Fontosságukat maga a szerző is hangsúlyozza azzal, hogy regényét ezekkel a szavakkal indítja: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram.* (1, 1) A prológus tehát szinte lényegesebbnek tünteti fel a betéttörténeteket a főcselekménynél, ami nem is olyan meglepő, tekintve, hogy az előbbiek valószínűleg Apuleius saját hozzátételei.

A betételbeszélés vagy kitérő Apuleius korára már nagy múltra tekinthetett vissza az antik irodalomban — elég csak az *Odysseiá*ra gondolnunk. Az antik regény esetében ez az eszköz egészen átlagossá vált, a műfaj mindegyik fennmaradt képviselőjének oldalain találhatunk rá példákat. Annál érdekesebb e bonyolult narratív technikák

---

[309] BOOTH: *The rhetoric of fiction* 16–20, 67–86, 169–266.; CORBETT: „Introduction" XVII–XXI.

[310] Például TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses"; FRANCIS: „Telling tales in the Metamorphoses of Apuleius"; SHUMATE: „Apuleius' Metamorphoses"; SANDY: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative"; BECHTLE: „The adultery-tales in the ninth book of Apuleius' Metamorphoses"; MURGATROYD: „Embedded narrative in Apuleius' Metamorphoses 1.9–10."; ld. még a kutatástörténetről szóló első fejezet megfelelő helyét.

„modernsége", melyet korunk olvasói egyre nagyobb figyelemre méltatnak. Mind az antik, mind a posztmodern regény előszeretettel vonultat fel különböző nézőpontokat, amelyek megbontják az elbeszélés egységét, és megzavarják az olvasót abbéli törekvésében, hogy megtalálja a szerző által a műbe kódolt, hiteles jelentést. Mindkét változatra jellemző még, hogy játékos öntudatossággal viszonyul a szöveg fiktív természetéhez, valamint az is, hogy rendkívül gazdag intertextuális kapcsolatokban, legyen szó akár paródiáról vagy kifinomult irodalmi utalásokról. Ezen technikák közé tartozik a betételbeszélés is.[311]

G. N. Sandy Petroniusról szóló tanulmányában[312] sorra veszi a betéttörténetek hagyományos kellékeit, elhelyezését és motivációit. A következőkben ezeket használom kiindulópontként, hogy a *Metamorphoses* betétmeséinek általános jellemzőit felvázoljam.

Egy történet elmondásához mindenekelőtt szükség van egy narrátorra és — minimum — egy hallgatóra. Ezek a *Metamorphoses*ben több, egymással változatos és változékony kapcsolatban lévő szinten helyezkednek el. Az egész regény narrátora és a benne foglalt történetek újra-elbeszélője az *auctor* Lucius, aki még a 11. könyv befejező mondatában sem egyesül az *actor* Luciusszal.[313] Ugyanakkor a regényben elhangzó történeteket egészen a 8. könyv elejéig eredetileg kivétel nélkül egy másik szereplő meséli el. Aristomenesét és Thelyphronét a címszereplő, Diophanesét Milo, a kecskebőrtömlőkét Fotis, a rablókét az egyik bandita, Plotináét „Haemus", Cupido és Psyche meséjét az öregasszony, Charite halálát pedig egy hírnök. Az ezután következő elbeszéléseket már az *auctor* Luciustól ismerhetjük meg: a rabszolga kivégzését, a hordó-történetet és a molnár esetét. Ez utóbbi bonyolult szerkezetébe még két — betét a betétben — elbeszélést kebelezett be, amelyeket ismét két karakter, a molnárné szolgálója és a molnár mondanak el. A három fivér halálát a hírnök szavai nyomán Lucius idézi fel, és ő az elbeszélője a „Phaedra"-történetnek és az elítélt asszony rémtetteinek is.

A hallgatóság is több szintet népesít be. Az olvasó áll legfelül, aki a regény egészének a címzettje. Közvetlenül alatta helyezkedik el az *actor* Lucius, aki az *auctor* Lucius által elmesélt történeteknek is az eredeti szem- és fültanúja volt. Alatta pedig a többi szereplő vagy éppen népesebb közönség, akik szintén jelen vannak az elbeszélés aktusán. Aristomenes történetét Lucius és a szkeptikus útitárs hallgatja, Diophanesét Lucius és Pamphile, Thelyphronét Lucius, Byrrhena és a lakoma egész vendégserege, a kecskebőrtömlőkét Lucius, a rablókét az immár szamár és így „láthatatlan" Lucius, valamint a rablóbanda, Plotináét Lucius, Charite és a rablóbanda, Cupido és Psyche meséjét Lucius és Charite, Charite halálát pedig Lucius és a lány egész vidéki háznépe. Philesiterus és Arete esetét Lucius és a molnárné hallgatja, a posztósét Lucius, Philesiterus és a molnárné, a három fivér halálát Lucius, a kertész és a fiúk apja. Az

[311] SHUMATE: „Apuleius' Metamorphoses" 96.

[312] SANDY: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative"

[313] A Lucius mint elbeszélő (*auctor*) és Lucius mint szereplő (*actor*) elkülönítés WINKLER: *Auctor & actor* nyomán.

összes többi elbeszélés közönsége egyedül az olvasó, az *actor* Lucius az azok alapjául szolgáló mendemondák és események tanúja volt.

Hagyományos módon jó alkalmat ad a mesélésre az utazás (Aristomenes) vagy az étkezés (Diophanes, Thelyphron, rablók). Egy történet megfelelő eszköz lehet a bemutatkozásra (Plotina), a vigasztalásra (Cupido és Psyche), a korábbi események magyarázatára (kecskebőrtömlők), vagy a történések előremozdítására (Charite halála, Philesiterus és Arete, az elítélt asszony bűnei). Bármi is legyen az elbeszélés apropója vagy célja, mindegyik erősen a főcselekményhez köti azt.[314] Az olvasó számára még többet mondhat egy-egy történet, de erre a későbbiekben térek ki részletesen.

Van néhány jól bevált techika az érdeklődés felkeltésére, amelyek hagyományosan szerepelnek a betételbeszélések felvezetésében. Ilyen például a tettetett vonakodás a narrátor részéről (Thelyphron), az alkalmatlanságra, tanulatlanságra, felkészületlenségre való — teljesen alaptalan — hivatkozás (prológus, Lucius él vele többször), egy szkeptikus vélemény előre bocsátása (Aristomenes) vagy vita a történet által illusztrálandó témáról (Diophanes).

A betételbeszéléseken kívül azonban még számos olyan jelenet van a regényben, amely kisebb-nagyobb közönség előtt zajlik (pl. Nevetés-ünnep, Pamphile és Lucius átváltozása, Lucius mint Thiasus élősdije, Paris ítélete, az Isis-körmenet és Lucius visszaváltozása), illetve néhány *ekphrasis* vagy egyéb leírás (Actaeon szobra, Isis epifániája), amely Lucius befogadói attitűdjére vet fényt. Minthogy célom az elbeszélések és események összes, regénybe foglalt értelmezéseinek vizsgálata, a történetek mellett e jelenetek részletes elemzését is szükségesnek tartom. A folytatásban tehát a szereplőknek, köztük az *actor* Luciusnak és a fiktív olvasónak a befogadói reakcióit veszem sorra.

1. Lucius találkozásai a mágiával (1, 2–3, 26)

Nihil hac fabula fabulosius: igazság és hazugság, *natura* és *ars*

Az előszó után a regény szinte azonnal egy hitetlenkedő és méltatlankodó befogadói reakcióval indul. Aristomenes szkeptikus útitársa annak történetét részben vagy egészében meghallgatva így kiált fel: *Parce … in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo.* Ez a reakció, amely az olvasó szemszögéből megelőzi kiváltó okát, amellett, hogy a következő történet fantasztikus jellegére figyelmeztet, tökéletesen alkalmas a kíváncsiság felkeltésére. Ideális olvasóként viselkedik tehát Lucius, amikor erre némileg tolakodó módon, de lelkesen tiltakozni kezd: *„Immo vero", inquam, „impertite sermonis non quidem curiosum, sed qui velim scire vel cuncta vel certe plurima."* (1, 2) Ugyanez a szóváltás bővebb formában, mintegy nyomatékosításaként az előzőeknek, azonnal megismétlődik a szkeptikus útitárs válaszával: *„ne", inquit, „istud mendacium tam verum est quam siqui velit dicere magico susurramine amnes agil[l]es reverti, mare pigrum conligari,*

[314] FRANCIS: „Telling tales in the Metamorphoses of Apuleius" 69–72.

ventos inanimes exspirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas evelli, diem tolli, noctem teneri.” (1, 3) Erre mondja el Lucius — néhány személyeskedő sértés társaságában — a hihetetlen dolgok hiteléért érvelve a kardnyelő mutatványos történetét. (1, 4)[315] Utána kezdődik el Aristomenes elbeszélése,[316] amelynek végeztével és azt keretbe fogva harmadszor is szót kap a két férfi *contra* és *pro* ellentéte. A szkeptikus útitárs véleménye szemernyit sem változott: *nihil … hac fabula fabulosius, nihil isto mendacio absurdius* — mondja, mire Lucius sokszor idézett hitvallásával reagál (*„Ego vero”, inquam, „nihil impossibile arbitror”* 1, 20), majd lezárja a vitát.

Amint az már a prológusból kiderül, fantasztikus történetek füzére lesz a regény, amit az olvasó a kezében tart. És e regény cselekménye azon nyomban egy szkeptikus felkiáltással, majd egy hosszú vitával indul a fantasztikus történetek hihetőségéről. Aristomenes útitársa és Lucius szóról-szóra ugyanazt az elbeszélést hallgatják meg, mégis, a róla alkotott véleményük gyökeresen eltérő. Egyikük megmásíthatatlanul hazugságnak minősíti a történetet, másikuk ugyanilyen eltökélten áll ki amellett, hogy az elhangzottak valóban megtörténhettek, miközben az elbeszélő Aristomenes teljesen kívül marad a vitán. Kinek lehet igaza? Ki mellé álljon az olvasó? A szkeptikus utazó a józan ész hangját képviseli, vele szemben pedig ott van Aristomenes meséje és Lucius álláspontja, aki ráadásul az egész regény narrátora, és mint ilyen, automatikusan vele való azonosulásra buzdítja az olvasót. De lehet vele azonosulni? Pontosabban csábító-e a lehetőség, hogy vele azonosuljunk?

Mit is tudtunk meg eddig Luciusról? Először is betolakodott két idegen beszélgetésébe, majd miután a szkeptikus utazó fejéhez vágott néhány sértést, egy szemfényvesztő mutatvány leírásával próbálta igazolni a fantasztikus történetek hitelességét, aztán előre eldöntötte és megígérte, hogy elhiszi majd az egész mesét. Végül pedig miután meghallgatta, kételkedés nélkül úgy is tett, ahogy ígérte, és az elbeszélés igazságtartalmának problémáján túllépve, inkább annak esztétikai értékeit méltatva megköszönte a szórakoztatást. Ha tehát az olvasó egy ilyen naiv, az ostobaságig hiszékeny és arrogáns narrátor ítéletét nem tudja elfogadni, a fiktív szerző hangját kell felkutatnia útmutatásért. Ez a szerző pedig, miután ilyennek mutatta be narrátorát, jóízűen mosolyog szereplői és olvasója feje fölött. Útmutatása egyelőre csak ennyi: hiszed vagy nem hiszed a történetet és az egész, ezzel induló regényt, az elbeszélővel mindenesetre vigyázz![317]

Az első néhány oldal így máris az egész *Metamorphoses*re nézve kulcsfontosságú, mondhatni programszerű tanulságokkal szolgál. De ha mindez mégis elkerülné az olvasó figyelmét, a csodás történetek és események feletti vita hasonló forgatókönyv-

---

[315] Érveléséről ld. WINKLER: *Auctor & actor* 30–31.

[316] Szerkezetéről, funkciójáról ld. még MURGATROYD: „Embedded narrative in Apuleius’ Metamorphoses 1.9–10.” és MAYRHOFER: On two stories in Apuleius 68–75.

[317] WINKLER: *Auctor & actor* szerint az ideális olvasó álláspontját Lucius és a szkeptikus utazó véleménye együttesen kell, hogy alkossa. Hallani akarjuk a történetet, csakúgy, mint Lucius, és reméljük, hogy hihetetlen és megdöbbentő lesz, ugyanakkor azt is tudjuk, hogy nem lesz igaz. Ők ketten együtt reprezentálják a fantasztikus történetek átlagos közönségét. (32.)

vel még egyszer megismétlődik, méghozzá Diophanes jóslata kapcsán. Addig azonban van még egy jelenet, ahol Lucius újra a hiszékeny, ostoba, ám a szépre rendkívül fogékony befogadó bőrébe bújik — ezúttal azonban nem egy történetről, hanem egy képzőművészeti alkotásról, Diana és Actaeon szoborcsoportjáról van szó.

Érdemes a leírást teljes terjedelmében idézni*: Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem, signum perfecte luculentum, veste reflatum, procursu vegetum, introeuntibus obvium et maiestate numinis venerabile; cane*s *utrimquesecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; hi*<s> *oculi minantur, aur*es *rigent, nares hiant, ora saeviunt, et sicunde de proximo latratus ingruerit, ‖ eum putabis de faucibus lapidis exire et, in quo summum specimen oper*ae *fabrilis egregius ille signif*ex *prodidit, sublatis canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores. Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum mus*cis *et herbis et foliis et virgulis et* al*icubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. Splendet intus umbra signi de nitore lapidis. Sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit. Putes ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum colorem adflaverit, posse decerpi et, si fonte*<m>*, | qui deae vestigio discurren*s *in lenem vibratur undam, pronus aspexeris, credes illos ut rure pendentes racemos inter cetera veritatis nec agitationis officio carere. Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curioso optutu in deam [sum] proiectus iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur.* (2, 4)

Két alapvető vonást fedezhetünk fel rögtön az *ekphrasis*ban: az egyik a szoborcsoport szépségének, a másik az élethűségének hangsúlyozása. Maga a leírás is olyan érzékletes, mintha nem is hideg, hófehér márványt, hanem színpompás, valós természeti tájat mutatna be. A néző (olvasó) szinte hallja a kutyák ugatását, érzi a patak hűvösét, a moha puhaságát, a szőlőszemek ízét*, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit*. Itt is előkerül tehát a valóság kérdése. Az elbeszélő tisztában van azzal, hogy szobrot lát, mégis úgy írja le, mint ami megtévesztően élethű, és egyformán értékelve a művész ügyességét (*egregius ille signif*ex), valamint az alkotás valószerűségét, gyönyörködik ebben az elbűvölően szép csalásban: *haec identidem rimabundus eximie delector* (2, 5).

A szakirodalomban általánosan elfogadott nézet, hogy az istennőre kíváncsian leselkedő (*curioso optutu* 2, 4) Actaeon sorsa és az azt megjelenítő szoborcsoport Lucius életét vetíti előre, és egyben figyelmezteti az avatatlanul isteni ügyekbe tolakodóknak járó elkerülhetetlen büntetésre.[318] Ezt a figyelmeztetést nyomatékosítja Byrrhena, amikor azt mondja: *tua sunt … cuncta, quae vides* (2, 5), majd explicite óva inti Luciust vendéglátója feleségétől, a boszorkány Pamphilétől. A főhős persze nem veszi magára Actaeon példázatát és Byrrhena szavaira is csak fellelkesül (*At ego curiosus alioquin, ut primum artis magicae semper optatum nomen audivi, tantum a cautela Pamphiles a[f]fui, ut etiam ultro gestirem tali magisterio me volens ampla cum mercede tradere et prorsus in ipsum*

[318] WLOSOK: „Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius" 73–74.; TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 499.; SANDY: „Forshadowing and suspense in Apuleius' Metamorphoses" 232–233.; SANDY: „Knowledge and curiosity in Apuleius' Metamorphoses" 179–180.; WINKLER: *Auctor & actor* 168–170.; KIRICHENKO: „Satire, propaganda and the pleasure of reading" 359.

barat<h>*rum saltu concito praecipitare*. 2, 6). Miért? Pusztán mert naiv és annyira vágyik a természetfeletti közelségére, hogy ez elsöpör minden józan megfontolást? Ez is igaz, ugyanakkor Lucius az esztéta nézőpontjából tekint a szoborra, ahogy Aristomenes történetét is remek szórakozásnak találta. Ez a nézőpont pedig a szépet keresi figyelme tárgyában, az elbeszélések és műalkotások művészi erényeit, „megcsináltságát" értékeli a legtöbbre, ahelyett, hogy teljesen elveszne bennük vagy azonosulna velük. Lucius — eddigi — befogadói magatartásának lényege a mindent elnyelni képes kíváncsiságon és hiszékenységen kívül ez a távolító esztétikai hozzáállás, amely viszont olyan erősen érvényesül, hogy nem engedi Lucius számára az azonosulást, így ő teljesen kívül maradva képtelen saját magára vonatkoztatni és gyakorlatban alkalmazni a látott, hallott dolgokat.

Még ugyanaznap este kerül sor az újabb vitára a természetfeletti jelenségek hihetőségéről Diophanes és általában a jóslás kapcsán. Pamphile a lámpa tüzéből esőt jósol másnapra, mire a felesége boszorkánytudományáról láthatólag mit sem sejtő Milo nagyot nevet, és gúnyolódni kezd. Ebbe kotyog bele a minden lében kanál Lucius, és ahogy Aristomenes útitársával vitázva is saját tapasztalatából hozott kétes értékű bizonyítékot a természetfelettire, úgy most is egy vele megesett történetet mond el egy Diophanes nevű vándor csillagjósról, aki hírnevet, kalandokat és róla szóló könyveket jövendölt neki (*Mihi denique proventum huius peregrinationis inqui\renti multa respondit et oppido mira et satis varia; nunc enim gloriam satis floridam, nunc historiam magnam et incredundam fabulam et libros me futurum* 2, 12).

Ez a jóslat már úgy is nagyon érdekes, hogy még nem ismerjük Milo leleplező válaszát. Ugyanis Milo szemszögéből ez önmagában nem meggyőző érv, hiszen sem a hírnév, sem a könyvek nem váltak még valósággá. Az olvasó szemszögéből viszont igen, ráadásul egyáltalán nem úgy, ahogy Lucius szerette volna, hiszen dicsőségtől áradó história helyett egy komikus regény csetlő-botló főhőse lett. Ez a történet tehát kifejezetten az olvasónak szól, aki így ismét a szerzővel kacsint össze a szereplők feje fölött.

Milo ezt meghallgatva is nevet, majd elmondja a saját történetét Diophanesról, amiben ugyancsak többféle befogadói reakcióval találkozhatunk, méghozzá több szinten is. A legalsó szinten a Milo történetén belüli elbeszélés hallgatói helyezkednek el: Diophanes régi barátja, akinek a jós elmeséli hajótörésének és katasztrofális utazásának körülményeit, Cerdo, a kereskedő, akinek Diophanes szerencsés utat jövendölt barátja felbukkanása előtt, valamint a körülöttük álló, bámészkodó tömeg. Miközben a barát együttérzéssel hallgatja a szerencsétlenségek sorozatát, Cerdo az asztrológus szélhámosságára következtet belőle, és faképnél hagyja, a tömeg pedig — benne Milóval — az egész jelenet komikumára felfigyelve hahotára fakad.

A következő szinten Milo hallgatói, Lucius és Pamphile állnak. Milo azért mondja el ezt a történetet, hogy bebizonyítsa, az asztrológia és a jövendőmondás puszta szemfényvesztés. Lucius jóformán oda sem figyel rá, annyira várja, hogy találkozhasson Fotisszal (*Haec Milone diutine sermocinante tacitus ingemescebam mihique non mediocriter suscensebam, quod ultro inducta serie inoportunarum fabularum partem bonam vespera*<e>

eiusque gratissimum fructum amitterem. 2, 15), Pamphile pedig némán, szinte láthatatlanul hallgatja férjét, valódi boszorkányhatalmának biztos tudatában.[319]

A harmadik szinten ott az olvasó, akit egymás után többször is megviccel ez a bonyolult szerkezet. Láttuk már fentebb, hogy a Luciusnak szóló jóslat története, minthogy egyáltalán nem képes Milo számára bizonyítani az asztrológia hitelét, kifejezetten az olvasót célozza meg szellemességével. Az olvasó számára tehát Diophanes nem csaló, hiszen ott a kezében a valóra vált jóslat maga, a könyv. Ugyanakkor Lucius becsvágyán is jót nevet, hiszen ő nem ilyen regény főhősének képzeli el magát. Milo elbeszélése aztán mégis leleplezi a szélhámos csillagjóst, de Lucius, akinek Milo cáfolatként szánja a történetet, nem figyel rá, eközben pedig ott ül velük csendben Pamphile mint a természetfeletti élő bizonyítéka. Hatalmáról itt rajta kívül csak Lucius és az olvasó tud — ebben a jelenetben tehát nemcsak Luciusból, hanem Milóból is bolondot csinál a szerző, miközben Diophanes szavahihetőségével és a jövendőmondással kapcsolatban a párhuzamosan jelen lévő bizonyítékok és cáfolatok hálójába bonyolódva nem kapunk egyértelmű választ.

Tunc digito me demonstrans: a kívülálló és a bohóc

Thelyphron története, amely a soron következő betételbeszélés, még mindig a természetfelettiről szól. Az ókori irodalomban igen elterjedt hagyományhoz hűen egy lakoma adja a történet keretét,[320] amelyen Luciuson és Thelyphronon kívül népes társaság van jelen. A főhős tereli a beszélgetést a boszorkányság témája felé, és mikor egy vendég megjegyzi, személyesen ismer valakit, akit megcsonkítottak a boszorkányok, kitör az általános kacagás. Olyan történetről van tehát szó, amit mindenki hallott már, csak Lucius és az olvasó nem, és amely a hahotából következtetve minden bizonnyal humoros csattanóval zárul. Thelyphron azonban tovább csigázza a kíváncsiságot, mert erősen vonakodik attól, hogy belefogjon a mesélésbe.[321] Byrrhena ezekkel a szavakkal próbálja meggyőzni: *„Immo mi Thely*<ph>*ron", Byrrhena inquit, „et subsiste paulisper et more tuae urbanitatis fabulam illam tuam remetire, ut et filius meus iste Lucius | lepidi[s] sermonis tui perfruatur comitate."* (2, 20) Míg tehát a vendégek a most következő történet komikus oldalát hangsúlyozzák, addig Byrrhena az esztétikai értékeire igyekszik felhívni a figyelmet. Thelyphron ezután szónoki pózba helyezkedik, és beszélni

[319] WINKLER: *Auctor & actor* 39–44.

[320] Az egyik leghíresebb példa — Platón dialógusán és Horatius *Cena Nasidieni* c. szatíráján (2, 8) kívül — Petronius *Satyricon*jában található. Trimalchio fényűző lakomája két hasonló jellegű történet elmondásához is kiváló alkalmat nyújt (Niceros farkasemberről, Trimalchio óriásról és boszorkányokról szóló meséje). Ld. SANDY: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative" 471–474.; MARTIN: „Symposion"; RÉVAY: „Horaz und Petron"; BODEL: „The Cena Trimalchionis"; ADAMIK: „A rétorikai narratio és az irodalmi elbeszélés (Petr. Sat. 61–62)".

[321] Ez is az érdeklődés felkeltésének az irodalomtörténetben jól bevált módja: Nicerost is nógatni kell kicsit, hogy elmondja történetét. SANDY: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative" 467–468.

kezd (*Ac sic aggeratis in cumulum stragulis et effult*u*s in cubitum suberectusque in torum porrigit dexteram et ad instar orator[i]um conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminens [porrigens] et infesto pollice clementer subrigens infit Th*elyph*ron* 2, 21).[322] A történetet a vendégsereg újabb részeg kacagása zárja, majd Byrrhena elmondja Luciusnak, hogy másnap lesz a Nevetés istenének ünnepe, és megkéri, eszeljen ki ő is valami tréfát ennek tiszteletére. Nem tudjuk meg, mi Lucius véleménye a most elhangzott elbeszélésről, a közönség nevetése pedig akár a történet igazságtartalmának megkérdőjelezéseként is érthető,[323] ráadásul az elbeszélő Thelyphront kezdeti felháborodásától eltekintve semmi sem köti össze az *actor* Thelyphronnal, hiszen Lucius egy szóval sem említi az elmondottak alapján szükségszerűen groteszk külsejét. Története így csak egy szórakoztató mese, amelyet a Nevetés ünnepének előestéjén esztétikai értékei, és legfőképpen komikus természete miatt érdemes meghallgatni.

Thelyphron elbeszélésén belül is van egy történet, amely nagyobb közönség színe előtt hangzik el, ez pedig a Zatchlas által életre keltett másik Thelyphron halálának története (2, 30). A népes temetési menetet az elhunyt nagybátyja tartóztatja fel azzal a váddal, hogy az ifjú özvegy volt férje gyilkosa. Az igazság kiderítésére felfogadják Zatchlast, az egyiptomi varázslót, aki a bámuló közönség gyűrűjében feléleszti a holtat, hogy maga mondja el halála körülményeit. Az egész tömeg izgatottan figyeli a szertartást (*Tunc orientem obversus incrementa solis augusti tacitus imprecatus venerabilis scaenae facie[s] studia praesentium ad miraculum tantum certatim adrexit.* 2, 28), és köztük van az elbeszélő Thelyphron is, aki szenvedélyes kíváncsisággal issza be a jelenet minden apró mozzanatát: *Immitto me turbae socium et pone ipsum lectulum editiorem quendam lapidem insistens cuncta curiosis oculis* | *arbitrabar.*

Amikor az elhunyt feleségét nevezi meg gyilkosának, eleinte megoszlanak a vélemények (*Popul*u*s aestuat, diversa tendentes, hi[i] pessimam feminam viventem statim cum corpore mariti sepeliendam, alii mendacio cadaveris fidem non habendam.* 2, 29), aztán bizonyítékul elhangzik az elmúlt éjszaka története. És itt az elbeszélő Thelyphronra nézve nagyon kellemetlen fordulatot vesznek az események. Eddig ugyanis biztos távolból, tökéletes kívülállóként követhette a történéseket, mint egy színházi jelenetet — most azonban a halott egyetlen mozdulattal őt is felrántja a színpadra: *Tunc digito me demonstrans* (2, 30).[324] Az ezután következő, rémálomba illően groteszk történet végképp aktív szereplővé teszi Thelyphront, méghozzá olyanná, aki szinte a színészt félrelökve, annak szerepét ellopva tolakodott a jelenetbe. Még tovább fokozza a komikumot, hogy ezt teljesen öntudatlanul és saját kárára tette. A kívülálló nézőből tehát egy csapásra főszereplő bohóc lett, a hallgatóságból azonnal ki is tör a kacagás, miközben a pórul járt főhős valódi tragédiát él meg.

---

[322] A szónoki kéztartások fontosságát hangsúlyozza és tanúsítja Quintilianus is (Inst. 11, 3). Ld. ADAMIK — GONDA: „Quintilianus a testbeszédről".

[323] Véleményem szerint ez a nevetés a közönségnek nem annyira a történet valóságosságáról alkotott véleményét, hanem szórakozásra, komikumra koncentráló befogadói attitűdjét jelzi. A következőkben ezt részletesen bemutatom.

[324] DOWDEN: „Apuleius and the art of narration" 432.

Az elhunyt által elmondott történetnek is többféle olvasata van a regényen belül. A gyászoló tömeg számára egyszerre jelent bizonyítékot az elbeszélő igazmondására és nyújt kárörvendő szórakozást. Thelyphron számára pedig a történet maga a tragédia, és szinte egyet jelent a halálos ítélettel, hiszen elcsúfított állapotában soha többet nem térhet haza (*Nec postea debilis ac sic ridiculus Lari me patrio reddere potui*). Az elbeszélés végeztével a látványossággá vált Thelyphron alig tud kiszabadulni a rá mutogató közönség gyűrűjéből (*Ac dum directis digitis et detortis nutibus praesentium denotor, dum risus ebullit, inter pedes circumstantium frigido sudore defluens evado* 2, 30). A tömeg kacaját ezután a lakoma vendégseregének nevetése visszhangozza (*conpotores vino madidi rursum cachinnum integrant* 2, 31).

Thelyphron történetét tehát — halott névrokonának elbeszélését is beleértve — elsősorban a komikum, másodsorban az esztétikum felől közelíti meg, „olvassa" regénybeli közönsége. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy csak a kívülálló számára fedezhetők fel benne ezek az értékek, hiszen míg a kíváncsi nézőből komikus főszereplővé változott Thelyphron számára sokkoló és tragikus az elmúlt éjszaka története, addig a temetésen részt vevő tömeg nagyon jól szórakozik a hallottakon — csakúgy, mint Thelyphron második közönsége, a lakoma vendégei. Lucius reakcióját ugyan nem ismerjük meg, de nem tévedhetünk nagyot, ha őt is a többi részeg lakomázó közé soroljuk. A jól ismert értelmezés szerint ugyanis ez a történet is az ő figyelmeztetésére szolgál azzal, hogy boszorkányok rémtetteiről szól.[325] A folytatásból viszont kiderül, hogy ez sem keltette fel az óvatosságát, tehát ő is a kívülállók biztonságos és kényelmes székében ülve, mulatságos és szellemesen előadott meseként hallgatta Thelyphron elbeszélését. A kívülállók helyzete azonban korántsem olyan biztonságos, mint amilyennek Lucius hiszi.[326] A következő napon megtartott Nevetés-ünnepen ugyanis hasonló módon válik egy látványosság komikus főhősévé, ahogy Thelyphron is elszenvedte megaláztatását.

A három rabló meggyilkolása utáni reggel Lucius zokogva készül a halálos ítéletre. Azonnal rá is töri az ajtót a hatóság és a köré gyűlt polgárok serege, és máris viszik a törvényszékre. A hirtelen műsorszámmá vált Lucius úgy érzi, ütött az utolsó órája, és nem érti, miért lát maga körül nevető arcokat (*Et quamquam capite in terram, immo ad ipsos inferos iam deiecto maestus incederem, obliquato tamen aspectu rem admirationis maximae conspicio: nam inter tot milia populi circumse*<cus va>*dentis nemo prorsum, qui non risu*

[325] Pl. TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 493–502.; SANDY: „Forshadowing and suspense in Apuleius' Metamorphoses" 233.; MAYRHOFER: „On two stories in Apuleius" 75–80.; HOOPER: „Structural unity in the Golden Ass" 398.; MURGATROYD: „Thelyphron's story (Apul. Met. 2.21–30)".

[326] SLATER: „Spectator and spectacle in Apuleius".

dirumperetur, aderat). A tömeg követelésére a színházban tartják meg a tárgyalást,[327] melynek minden talpalatnyi helyét betölti a kíváncsi, szórakozni vágyó, jókedvű nézősereg (*Nec mora, cum passim populus procurrens caveae conseptum mira celeritate conplevit; aditus etiam et tectum omne fartim stipaverant, plerique columnis implexi, alii statuis dependuli, nonnulli per fenestras et lacunaria semiconspicui, miro tamen omnes studio visendi pericula salut[ar]is neclegebant* 3, 2). Minden készen áll tehát a komédia előadására egy tragikus hősként viselkedő főszereplővel a középpontban.

A szigorú vádbeszéd után Lucius saját szónoklattal védi magát, melyben részletesen és érzékletesen leírja, ahogy a rablók a kapuzárat feszegették, a lakók legyilkolását tervezgették, és egyenként rárontottak. Lucius tökéletesen játssza tragikus szerepét: zokogva, kitárt karral kéri a közönség kegyelmét, aki viszont a valóság ismeretében dől a kacagástól (*Haec profatus rursum lacrimis obortis porrectisque in preces manibus per publicam misericordiam, per pignorum caritatem maestus tunc hos, tunc illos deprecabar. Cumque iam humanitate commotos, misericordia fletuum adfectos o*<m>*nis satis crederem, Solis et Iustitiae testatus oculum casumque praesentem meum commendans deum providentiae, paulo altius aspectu relato* <laetum> *conspicio prorsum totum populum — risu cachinnabili diffluebant* … 3, 7).

A gyászruhás özvegyek felvonulása és a kínzóeszközök bemutatása már a végletekig fokozza a hangulatot, majd a fordulat a bőrtömlők leleplezésével következik be. Eddig Lucius valóban az életéért küzdött, valódi tragédiát élt át, miközben a közönség ugyanazt az eseménysort éppen ellentétes előjellel, komédiaként nézte. Itt is összecsap tehát a kívülálló közönség és az érintett szereplő nézőpontja. Lucius esetében a leleplezés az értetlenséget megértéssel, a halálfélelmet szégyennel váltja fel, de mindezzel együtt pozitív irányba fordítja a sorsát. Thelyphronnál ez éppen ellenkezőleg történt: a valóság igazi — ám groteszk — tragédiát rejtegetett, miközben ő biztonságban érezte magát. Luciusnak a valóság a megmenekülést hozza, bár ennek az az ára, hogy a tragikus hős szerepéből a nevetséges bohóc helyzetébe zuhan. Akármi is tehát az igazság, ijesztő és groteszk személyes tragédia, vagy egy jól megszervezett átverés, a kívülálló közönség éppen ugyanazzal a lelkesedéssel szórakozik és hahotázik.

Ráadásul a szerző ebben a jelenetben és Thelyphron történetében sem kacsint összse az olvasóval a mit sem sejtő szereplők feje fölött: számunkra ugyanolyan meglepetést hoz a halott ember elbeszélése és a bőrtömlők leleplezése, mint Thelyphron és Lucius számára. Thelyphron halottőrzésének éjszakájáról annyit tudunk meg, amennyit maga a főszereplő is tudott egészen a temetési menetig, ahol kezdetben a közönséggel és velünk, olvasókkal együtt nézőként vesz részt az eseményekben, majd a

[327] A szónok beszédének sikere érdekében, az *actio* részeként kiaknázhatta a környezetben rejlő lehetőségeket is. Pl. Cicero az első Catilina elleni beszédét szándékosan Iuppiter Stator templomában adta elő, mert maga az épület Róma alapítását, a külső ellenségekkel szembeni harcot, az isteni segítséget idézte fel. KJELDSEN: „Talking to the eye: visuality in the ancient rhetoric" 134. Lucius védőbeszédének helyszíne azonban tökéletesen aláássa annak hitelét, és a „vádlók" szolgálatába állítva fényt vet a tárgyalás valódi természetére.

tömegtől hirtelen elszakadva a figyelem középpontjába kerül. Az olvasó a kívülálló nézők seregében marad, és így ő is szórakozhat a bizarr fordulaton.

A Nevetés-ünnepre szintén a főszereplőt, Luciust kísérve érkezik az olvasó, hiszen vele együtt úgy tudjuk, valódi rablókkal küzdött meg az éjjel. Itt azonban nem hirtelen érkezik az olvasót a főszereplőtől eltávolító fordulat, hanem lépésenként: a közönség nevetése, Lucius nyilvánvalóan fiktív és túlzó szónoklata[328] egyre inkább a nézők tömegéhez vonzza, mígnem a leleplezés teljesen közéjük állítja. Az olvasót tehát a jelenetek közönsége képviseli a regényben[329] — a kínos helyzetbe került főszereplőket magukra hagyva nem is tehetünk másképp, mint hogy csatlakozunk a nézőkhöz, és válogatás nélkül kinevetjük a bohócokat. Ahogy Thelyphronért kinyúlt a halott ember keze, és berántotta a színpadra, úgy az olvasót is regénye szereplőjévé teszi és jelmezbe öltözteti a szerző. És ha az eddigiek nem szolgáltak volna elég tanulsággal, Lucius átváltozása újra megmutatja, hogy nézőből szereplővé válni nagyon kellemetlen dolog.

A sorsfordító jelenet előzményeit Fotisnak a Nevetés-ünnephez vezető eseményekről szóló elbeszélése tartalmazza. Amikor a szolgálólány töredelmesen bevallja Luciusnak, hogy ő okozta megalázó kalandját, és kéri, korbácsolja meg, főhősünk kíváncsian hallani akarja a történetet (*ego familiaris curiositatis admonitus factique causam delitiscentem nudari gestiens*), és nem hajlandó megbüntetni Fotist, mert biztos benne, hogy nem szándékosan okozta a kalamajkát (*nulli me prorsus ac ne tibi quidem ipsi adseveranti posse credere, quod tu quicquam in meam cogitaveris perniciem* 3, 14).

Fotis erre elmeséli a kecskebőrtömlők életre kelésének történetét, melyet Lucius jókedvű viccelődéssel fogad (*At* <ego plau>*si lepido sermone Fotidis et in vicem. Cavillatus: ergo igitur iam et ipse possum, inquam, mihi primam virtutis adoriam ad exemplum duodeni laboris Herculei numerare vel trigemino corpori Geryonis vel triplici formae Cerberi totidem peremptos utres coaequando.* 3, 19). Most, hogy a Nevetés-ünnep kellemetlenségei elmúltak, és a bohócból újra hallgató lett, Lucius megint a komikumra koncentrál, és még az őt egyébként közelről érintő történéseket is önmagától eltávolítva, szórakozva nyugtázza. Miután tehát így visszahelyezkedett a kívülálló biztos pozíciójába, megkéri Fotist, mutassa meg neki asszonyát varázslás közben.

Pamphile bagollyá változását egy lyukon keresztül lesi meg, és ennek látványa épp olyan letaglózó hatást gyakorol rá, mint korábban a bőrtömlők leleplezése (*At ego ut primum illam laciniam prenderam, fixus in lapide*<m> *steti gelidus nihil secus quam una[m] de ceteris theatri statuis vel columnis*" 3, 10; „*at ego nullo decantatus carmine, praesentis tantum facti stupore defixus | quidvis aliud magis videbar esse quam Lucius: sic exterminatus animi, attonitus in amentiam vigilans somniabar; defrictis adeo diu pupulis, an vigilarem, scire quaerebam*. 3, 22). Lucius ezután már azért könyörög Fotisnak, hogy segítsen, hadd változzon ő is madárrá.

---

[328] Lucius *declamatió*nak is beillő beszéde épp olyan üres, mint a felfújt kecskebőrtömlők. Vele együtt a retorika bármit felfújni képes természete is lelepleződik. LAIRD: „Approaching style and rhetoric" 213–216.

[329] Erről és a hasonló jelenetekről ld. még DOWDEN: „Apuleius and the art of narration" 432–433.

Ugyanaz történik tehát itt is, mint Thelyphron esetében azon a végzetes éjszakán. Lucius mintegy álmában (*somniabar*) felkel, hogy eljátssza a nem neki szánt szerepet. Ebben az esetben azonban újrajátszásról van szó, és a hivatásos színészt egy ripacs követi a színpadon. Az eredmény persze itt is az, hogy az önjelölt főszereplő bohóccá válik: Luciusból elegáns madár helyett esetlen szamár lesz. És amint újra a bőrén ég a megaláztatás, azonnal bűnösnek látja Fotist, és legszívesebben halálra rugdosná (*Diu denique ac multum mecum ipse deliberavi, a*n *nequissimam facinerosissimamque illam feminam spissis calcibus feriens et mordicus adpetens necare deberem* 3, 26).

2. SZAMÁRBŐRBEN (3, 27–10, 34)

Nullam fidem in vita nostra repperiri: Tragikum és komikum — nézőpont kérdése

A rablók történetei is lakomázás közben hangzanak el. Ez a vacsora azonban nem hasonlít Byrrhena fényűző összejövetelére: a rablók vademberek módjára habzsolnak és dorbézolnak (*Estur ac potatur incondite, pulmentis acervatim, panibus aggeratim, poculis agminatim ingestis. Clamore ludunt, strepitu cantilant,* ‖ *conviciis iocantur, ac iam cetera semiferis Lapithis* c*enan*<t>*ibus Centaurisque similia*). Történeteik ennek ellenére nem sokban különböznek Thelyphronétól, sem esztétikai értékben, sem szórakoztató természetükben. Csakhogy itt nem a jelen lévő közönség az, aki nevet.

A Milót kifosztó rablók egyike szemrehányással indítja a beszélgetést, amiért a másik csapat elvesztette vezérüket. Szavaiból kiderül, hogy többé-kevésbé ismeri a történteket, értesült már Lamachus haláláról, és az Alcimust meggyilkoló öregasszonyt is megemlíti (*Enim* v*os bonae frugi latrones inter furta parva atque servilia timidule per balneas et aniles cellulas reptantes scrutariam facitis*). Végül a most következő történetek eposzi hangnemére váltva az egekig magasztalja a hős Lamachust (*Sed illum quidem utcumque nimia virtus sua peremit; inter inclitos reges ac duces proeliorum tanti viri memoria celebrabitur* 4, 8).

A bandavezér a továbbiakban is kész *hérós* az elbeszélő szerint (*sublimis ille vexillarius noster Lama*c*hus* 4, 10; *vir sublimis animi virtutisque praecipuus*), aki tragikus gesztusokkal, hőshöz illő módon, maga oltja ki saját életét, hogy csapatát mentse (*manu reliqua sumptum gladium suum diuque deosculatum per medium* ‖ *pectus ictu fortissimo transadigit*). Megrendült bajtársai ezután méltó végtisztességben részesítik ezt a nagyszerű férfiút (*Tunc nos magnanimi ducis vigore venerato corpus reliquum ves[ti]te lintea diligenter convolutum mari celandum commisimus* 4, 11; *Et ille quidem dignum virtutibus suis vitae terminum posuit*). Alcimust is hasonló külsőségek között temetik el, miután egy rosszul sikerült akció a vesztét okozta (*Quem prioris exemplo sepulturae traditum bonum secutorem Lamacho dedimus* 4, 12). A medvejelmezbe bújt Thrasyleon ugyancsak rendkívüli hős (*Thrasyleon egregium decus nostrae factionis*), aki még a halál torkában sem esett ki szerepéből, nehogy társait

elárulja, és ezért dicsősége örökké fennmarad (*Sic etiam Thrasyleon nobis perivit, sed a gloria non perivit* 4, 21).

Ehhez képest Lamachus eszén egy igazi komédiabeli *miser* járt túl (*Chryseros quidam nummularius copiosae pecuniae dominus, qui metu officiorum ac munerum publicorum magnis artibus magnam dissimulabat opulentiam. Denique solus ac solitarius parva, se*<d> *satis munita domuncula contentus, pannosus alioquin ac sordidus, aureos folles incubabat* 4, 9) úgy, hogy a vezér tapogatózó kezét az ajtóhoz szögezte, és ezzel ejtette halálos csapdába. Alcimust szintén a komédiákból ismert szereplő, egy *anus* lökte ki a háza ablakából, amikor megpróbálta ellopkodni annak szegényes holmiját. Thrasyleon pedig a rosszul sikerült rablási kísérlet közben, kutyák fogai között, vadállatként lehelte ki lelkét, mint egy groteszk Actaeon-utánzat. A rablók e hármas szerencsétlenség után arra jutottak, hogy nincs igazság a földön (*istud apud nostros animos identidem reputabamus merito nullam fidem in vita nostra repperiri, quod ad manis iam et mortuos odio perfidiae nostrae demigrarit* 4, 21), majd hazatértek.

Lamachus, Alcimus és Thrasyleon tehát mindent elkövetnek, hogy eposzi vagy tragikus hősöknek látsszanak — komédiákból származó ellenfeleik azonban játszi könnyedséggel győzik le őket. A történetek elbeszélője is emelkedett hangnemben meséli el halálukat — egy horda félvad, habzsoló, részeg rablónak. Ez a határozott ellentét éppen annyira komikus, mint a bőrtömlőket legyilkoló Lucius színpadias küzdelme az életéért a Nevetés-ünnepen, vagy Diophanes hajótörésének óvatlanul elmondott története. A fennkölt, tragikus ambíciókat rendre letörik a komikus fordulatok és körülmények a mindezt átlátó, kívülálló közönség legnagyobb gyönyörűségére. A rablótörténetek hallgatói maguk a rablók, akik egyáltalán nem kívülállók, így nem is nevetnek az elbeszéléseken, hanem áldozatot mutatnak be halottaik emlékére, aztán lefekszenek aludni. Lucius is jelen van mint közönség, de ő egy szóval sem kommentálja az elhangzottakat. Ránk, olvasókra marad a komikum felfedezése és a nevetés.

Lucius azonban ezúttal sem maradhat sokáig a kívülállók pozíciójában: a Cupido és Psyche-mese után egy újabb rabló érkezése és az általa elmondott történet őt magát is rablóvá változtatja (7, 1–2). Az a hír járja ugyanis Hypatában, hogy Milo házának kirablásáért az aznap éjszaka nyomtalanul eltűnt Lucius lehetett a felelős. Szamár főhősünk ezt bizony már nem hagyja szó nélkül, és igen terjedelmes belső monológgal kesereg a vaksorsról és arról, mennyire nincs igazság a földön (*medullitus ingemeam subibatque … prorsus exoculatam esse Fortunam, quae semper suas opes ad malos et indignos conferat nec unquam iudicio que*m*quam mortalium eligat, immo vero cum si potissimum deversetur, quos procul, si videret, fugere deberet, quodque cunctis est extremius, varias opiniones, immo contrarias nobis attribuat, ut et malus boni viri fama glorietur et innocentissimus contra noxio rumore plectatur* 7, 2). Épp, mint a Lamachus, Alcimus és Thrasyleon haláláról mesélő rabló a 4. könyvben. Már ez is megmosolyogtatja az olvasót, és csakis az olvasót, hiszen csak ő tudja, mi történt valójában. Lucius ezzel szemben újra a megaláztatás keserűségétől szenved, és tragédiaként éli meg a szerencsétlen fordulatot. A tépelődés minden pátosza ellenére egyértelműen és végképp bohózatba fullad a jelenet: a sza-

már hangosan tiltakozni akar az ember-énjét ért vádak ellen, de hiába minden igyekezete, csak a *non, non* képes elhagyni gondosan csücsörített ajkait (7, 3). Lucius tehát ismét bohóccá vált azzal, hogy egy nem neki való szerepbe kényszerült. A népes közönség, akik előtt nevetségessé lett, az olvasók tábora.

Plotina történetének (7, 6–8) apropója megint csak egy újabb „rabló" érkezése. Az egyik bandatag felveti, hogy elvesztett bajtársaik helyére új legénységet kellene toborozniuk, és hozzáteszi, hogy talált is egy alkalmasnak tűnő fiatalembert. A rablók már a leírás alapján lelkesen maguk közé veszik az ifjút, és látatlanban is bizalmat szavaznak neki, akárcsak Lucius Aristomenesnek a regény elején.

Ezután teljes valójában megjelenik „Haemus",[330] és mondandója bevezetéséül bemutatkozik mint a hírhedt, vérszomjas trák rablóvezér, majd belefog bukásának elbeszélésébe. Látszólag tehát egy a Lamachus, Alcimus és Thrasyleon történeteihez egészen hasonló mese következik. Az első mondatok azonban világossá teszik, hogy Haemus és Plotina konfliktusa döntően különbözik az előbbiektől. Hogy is nevezte a három korábbi rablótörténet elbeszélője a társaik vesztét okozó áldozataikat? *Omnium bipedum nequissimus Chryseros* (4, 10), *nequissima illa*, *senile illud facinus* (4, 12). Ehhez képest „Haemus" a legmélyebb tisztelet hangján beszél Plotináról (*rarae fidei atque singularis pudicitiae femina* 7, 6; *sanctissima … et unicae fidei femina, bonis artibus gratiosa* 7, 7), annak ellenére, hogy ez az asszony nemcsak egyetlen rabló, hanem egy egész banda haláláért felelős. Férjét a száműzetésbe is hűen követő, erényes alakja nem is a komédiák, hanem sokkal inkább a tragédiák fennkölt világát idézi. Történetében ráadásul semmi komikum nincs egészen a legvégéig, Haemus női ruhában való megmeneküléséig, amely mellesleg a férfinak öltözött Plotina utazásának mulatságos ellenpontja.

A rablók azonnal fővezérüknek nevezik ki ezt a bukott bandität, aki szokatlan módon egyértelműen pozitívan mutatja be legyőzőjét, aki egy asszony bosszújából veszítette el összes bajtársát, és aki minden tekintélyét félredobva, nővé változva, szamárháton iszkolt el a katonák elől. Sem a rablóknak, sem Luciusnak nem tűnik fel tehát az imént kifejtett ellentét, amely az olvasónak elárulja, hogy „Haemus" teljesen más világból érkezett, mint a másik három történet elbeszélője és vele együtt az egész banda. A regénybeli közönséget így váratlanul, az olvasót azonban többé-kevésbé felkészülten érheti a fordulat, mellyel „Haemusból" Tlepolemus válik. A messziről jött ember szavainak gondolkodás nélkül hitelt adó rablók pedig egytől egyig csúfos véget érnek.

Ego te protinus avocabo: szórakoztatás és tanulságok

Most térjünk rá a regény leghosszabb és legfontosabb betételbeszélésére, Cupido és Psyche meséjére! Egy nap a rablók egy gyönyörű lányt hoznak haza zsákmányként. A lány, Charite, miután a kimerültségtől rászakadt álomból felébredt, sírva panaszolja

[330] Idézőjelben az elbeszélő (*auctor*), idézőjel nélkül a Plotina-történetben szereplő (*actor*) Haemus nevét közlöm.

el a rablókról gondoskodó öregasszonynak, hogy a menyegzőjéről hurcolták el őt a gazemberek. Ráadásul alvás közben újra kellett élnie ezt a csapást, de még szörnyűbb változatban: azt álmodta, hogy a segítségére siető vőlegényét megölték a rablók.

Bono animo esto, mi erilis — mondja erre az anyóka — *nec vanis somniorum figmentis terreare. Nam praeter quod diurnae quietis imagines falsae perhibentur, tunc etiam nocturnae visiones contrarios eventus nonnumquam pronuntiant. … Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo.* (4, 27) Feledést és a jelenből való elmenekülést ígérő szavai a regény bevezető mondatát idézik: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam.* (1, 1) Az ezután következő terjedelmes történet tehát elsősorban Charitének szól, őt kívánja megvigasztalni és szórakoztatni, de jelen van Lucius is mint hallgató, illetve természetesen az olvasó.

A mese végeztével ugyanakkor éppen Charite véleményét nem tudjuk meg, ráadásul Lucius sem segít, hiszen szokásos esztétikai nézőpontjába helyezkedik, és csak ennyit mond: *Sic captivae puellae delira et temu‖lenta illa narrabat anicula; sed astans ego non procul dolebam mehercules, quod pugillares et stilum non habebam, qui tam* b*el*<l>*am fabellam praenotarem.* (6, 25) Sajnálkozása afölött, hogy nem voltak nála íróeszközök, és így nem tudta leírni a hallottakat, hasonló humoros kiszólás az olvasónak, mint amilyen Diophanes jóslata volt: mégis leírta a történetet, hiszen azt olvassuk, ugyanakkor abban a helyzetben nem a *stilus* hiánya, hanem szamár alakja volt a legnagyobb akadálya a jegyzetelésnek.

Az lenne tehát Cupido és Psyche meséje, aminek elbeszélője, az öregasszony és Lucius nevezi, pusztán egy *narratio lepida, anilis fabula,*[331] *bella fabella*? A három könyvön átívelő, központi helyet kapott történet csak szépsége miatt került bele a regénybe? A figyelmes olvasó a mesében és környezetében található nyomok alapján jóval többre következtethet, mint az anyóka közvetlen hallgatói, Charite és Lucius. A szakirodalomban legismertebb és legelfogadottabb elmélet szerint ez a történet Lucius sorsát allegorizálja, aki szintén egy isteni titok kíváncsi megsértése miatt szenvedi el szamárbőrben a megpróbáltatásait, míg végül isteni kegyben részesülve megmenekül.[332] Ez a párhuzam vitathatatlanul meggyőző, ám azt a körülményt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy miféle kontextusban, és milyen céllal hangzik el Cupido és Psyche meséje.

Az elbeszélést a Charite-komplexum első két, szerelmi regényekre emlékeztető része keretezi és öleli körbe. Mint fentebb is mondtam, a történet közvetlen címzettje

---

[331] Az *anilis fabula* kifejezés hagyományosan a dajkák népmeséire utal, irodalmi műre alkalmazva általában sértés számba megy, ugyanis az öncélú szórakoztatást veti szerzője szemére (ld. Macrobius kritikáját Petronius és Apuleius műveiről). Ezek a dajkamesék az engedetlen gyerekek — gyakran boszorkányokkal való — ijesztgetését vagy megnyugtatását és elaltatását szolgálták. Ez utóbbi típusba sorolható a Cupido és Psyche-történet is. SCOBIE: „Storytellers, storytelling, and the novel in Graeco-Roman antiquity".

[332] Ld. pl. TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 508–514.; HOOPER: „Structural unity in the Golden Ass" 398–401. stb.

Charite, és bár mindössze pihentető szórakozást ígér neki a mesélő, nem nehéz felfedezni az ő és Psyche alakja, sorsa közötti számos hasonlóságot.[333]

Mindkét lány előkelő származású, és mindketten rendkívüli szépségük miatt válnak rabszolgává. Charite házassága a rablók támadása következtében szakad meg, és esküvője gyászos véget ér, hiszen a lány váratlanul halálos veszélybe kerül. Psyche menyegzője Apollo jóslata miatt válik gyászszertartássá, miszerint a királylány férje „rettenetes szörny lesz", akitől még az istenek is reszketnek. A szülők temetést idéző ünnepséggel búcsúznak lányuktól (*Perfectis igitur feralis thalami cum summo maerore sollemnibus toto prosequente populo vivum producitur funus et lacrimosa Psy|che comitatur non nuptias, sed exequias suas* 4, 34), majd örökös gyászba temetkeznek.

Mind Charitét, mind Psychét rosszindulat és erőszak szakítja el párjától. Psyche életét Venus féltékenysége és nővérei irigysége keserítik meg, Charitéét pedig a rablók mohósága. Mindkettejük történetében mindenki megtéveszt mindenkit: a rablók Tlepolemus álruhája által becsapva, álmukban lelik halálukat, méghozzá ugyanolyan módon, mint Psyche nővérei, szakadékba zuhanva, a sziklákon összezúzódva. A nővérek húguk gazdagságát, és sejtésük szerint isteni férjét megirigyelve hazugsággal és hízelgéssel veszik rá Psychét, hogy lesse meg titokzatos hálótársát, és miután kiderül bűnük, Psyche is hazugsággal vesz elégtételt rajtuk, elhitetve velük, hogy Cupido immár őket akarja.

A szeretett férfi kiléte mindkét nő történetében kétséges és változó.[334] Psyche nővérei faggatózása előtt elfogadja férje titokzatosságát, mondja is neki: *Amo enim et efflictim te, quicumque es, diligo aeque ut meum spiritum, nec ipsi Cupidini comparo.* (5, 6) Testvérei kérdésére már azt hazudja, férje egy ifjú vadász, de azok titokban azt gyanítják, hogy valójában egy isten tehette húgukat feleségévé (*tantis opibus et deo marito potita sit* 5, 9). Psyche legközelebb már azt mondja, hogy férje egy középkorú bankár. Erre testvéreiben megerősödik a gyanú, hogy Psyche isteni férjet fogott magának, és harmadik látogatásukkor meggyőzik húgukat arról, hogy az, akinek gyermekével máris terhes, egy szörnyűséges óriáskígyó. Mikor azonban Psyche leleplezi férjét, kiderül, hogy az a szerelem istene maga, Cupido.

Charite jegyese, Tlepolemus Haemusként jelenik meg a rablók barlangjában, és elbeszéléséből megtudhatjuk, hogy nőnek öltözve menekült meg a bandáját legyilkoló katonák elől (*sumpta veste muliebri florida … per medias acies infesti militis transabivi* 7, 8). A banditák vezérüknek választják, és ékes ruhákba is öltöztetik, mire „Haemus" Charite és Lucius megmentőjének szerepébe bújva lebeszéli a rablókat a foglyok meggyilkolásáról. Csak azután, hogy házvezetőnőként sürögve-forogva (*Verrit, sternit, coquit,*

[333] A kettejük közötti párhuzamot hangsúlyozza Stanisław Stabryła is a tanulmányában, ám a történet célját csupán a szórakoztatásban látja. STABRYŁA: „The functions of the tale of Cupid and Psyche in the structure of the Metamorphoses of Apuleius" 261–272. Charite és Psyche összehasonlításában Sophia Papaioannou pedig az esküvő motívumára koncentrál. PAPAIOANNOU: „Charite's rape, Psyche on the rock and the parallel function of marriage in Apuleius' Metamorphoses" 302–324.

[334] WINKLER: *Auctor & actor* 86–93.

tuc<c>*eta concinnat, adponit scitule* 7, 11) leitatta a bandát, derül ki, hogy ő nem más, mint Tlepolemus, Charite vőlegénye.

Az igazság csak a történetek végére lepleződik le. „Haemus" megjelenésével Charite felderül, boldogan helyesli annak javaslatát, hogy kivégzése helyett inkább vigyék bordélyházba, és lelkesen viszonozza a rablóvezér csókjait. Lucius a lány könnyűvérűsége felett érzett felháborodásában az egész női nemtől is megundorodik. Az olvasó számára is furcsa lehet Charite viselkedése, míg ki nem derül, hogy félreértette az eseményeket.[335]

Mindkét nő imával kér segítséget az istenektől szorult helyzetében: Psyche Cerest és Iunót keresi fel, hogy náluk találjon oltalmat, de azok Venus haragjától tartva nem segítenek neki,[336] és Charitét is cserbenhagyják az égiek, amikor szökési kísérlete közben hozzájuk könyörög. Psychét azonban később felemelik maguk közé az istenek, kiknek tekintélyét addigra már alaposan megtépázta az olvasó szemében Venus rossz anyóshoz illő, kegyetlen viselkedése,[337] Ceres és Iuno megbízhatatlansága, valamint Iuppiter nevetségesen kéjsóvár kérése, miszerint Cupido Psyche befogadása fejében köteles a legszebb földi lányt az ő ágyába juttatni (*si qua nunc in terris puella praepollet pulchritudine, praesentis beneficii vicem per eam mihi repensare te debere* 6, 22).

Charite a rablók karmaiból való megmenekülését vőlegényének köszönheti, ahogy Psychét is Cupido menti meg az alvilági álomból. A királylány az olymposiak között ébredve, emberi életét maga mögött hagyva üli meg menyegzőjét Cupidóval, Charite pedig szamárháton, diadalmasan vonul be szülővárosába, hogy ott végre hozzámenjen Tlepolemushoz. Ezzel a happy enddel a keret bezárult, és a szimmetrikus szerkezet még hangsúlyosabbra rajzolja a pontot Charite történetének végére. Miután azonban újra a szamár Lucius hányattatásai kerültek a középpontba, váratlan ráadásként megérkezik Charite és Tlepolemus halálának tragikus elbeszélése, immár a főcselekményen kívül, betéttörténetként. A mindeddig oly szabályos szimmetria megbomlik, és a sors kegyetlen fordulata Psyche meséjét Charite sorsának tükörképéből annak alternatívájává változtatja. Hasonlók a szereplők, hasonlók az események, a kezdeti látszat után mégis gyökeresen eltér a végkifejlet: az olvasó pedig csodálkozva gyönyörködhet a *variatio* e különleges példájában.

Psyche meséje nemcsak Charite, hanem egyben Lucius történetének is a kellős közepén helyezkedik el. Most tekintsük tehát az elbeszélés másik regénybeli hallgatóját,

---

[335] Ibid. p. 45–48.

[336] Ceres: *Tuis quidem lacrimosis precibus et commoveor et opitulari cupio, sed* ‖ *cognatae meae, cum qua etiam foedus antiquum amicitiae colo, bonae praeterea feminae, malam gratia*<m> *subire nequeo.* (6, 3); Iuno: *„Quam vellem", inquit, „per fidem nutum meum precibus tuis accommodare. Sed contra voluntatem Veneris,* ‖ *nurus meae, quam filiae semper dilexi loco, praestare me pudor non sinit."* (6, 4)

[337] Venus magából kikelve veszekszik fiával, mikor kiderül, hogy az szerelmes, és kegyetlenül bánik a szolgálatába került, saját unokájával terhes Psychével. *„Et ecce", inquit, „nobis turgidi ventris sui lenocinio commovet miserationem, unde me praeclara subole aviam beatam scilicet faciat. Felix vero ego, quae in ipso aetatis meae flore vocabor avia et vilis ancillae filius nepos Veneris audiet."* (6,9)

Luciust! A legalapvetőbb párhuzam Lucius és Psyche között kíváncsiságuk.[338] Psychét többször is figyelmezteti férje arra, hogy ne hallgasson a nővéreire, és ne kutasson kíváncsian az ő kiléte után (*ne quando sororum pernicioso consilio suasa de forma mariti quaerat neve se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum* 6, 6). Psyche később mégis meglesi Cupidót (*insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat* 5, 23) — és ennek következményeként elveszíti férjét. Szinte ugyanez történik meg ismét, mikor a beszélő torony figyelmezteti, hogy ne nyissa ki Proserpina szelencéjét (… *tibi censeo, ne velis aperire vel inspicere illam, quam feres, pyxidem vel omnino divinae formonsitatis a*bdi*tum* <arbitrari> *curiosius thensaurum* 6, 19): Psyche ezt a jó tanácsot sem fogadja meg (*mentem capitur temeraria curiositate* 6, 20), és halálos álomba merül.

Lucius jellemének is a kíváncsiság az egyik leggyengébb pontja, melyet maga így jellemez: *scire vel cuncta vel certe plurima* (1, 2), és történet folyamán is sokszor emleget.[339] Az ő és Psyche kíváncsisága is az isteni titkokra irányul: Cupido meglesése és Proserpina szelencéjébe történő belepillantás is *nefas*, halálos bűn — olyan, mint amilyet Lucius követett el a mágia titkainak kifürkészésével.

Psyche hosszú bűnhődésének is szentségtörés az oka, mégpedig több is. Először is szépsége miatt isteni tiszteletben részesítették, ráadásul úgy, hogy Venust, akinek ez a tisztelet járt volna, megfosztották attól (<ea>*m ut ipsam prorsus deam Venerem religiosis* <venerabantur> ‖ *adorationibus* (4, 28); *Paphon nemo, Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris navigabant; sacra di*f[prae]*feruntur, templa deformant*<ur>*, pulvinaria p*ro*feruntur, caerimoniae negleguntur* 4, 29). Így hát jogosan szenvedi el az első büntetést: a magányt, majd a megjósolt szörnyeteg férjjel való gyász-házasságot.

Ugyanez a *hybris* jelenik meg nővérei szavaiban, amikor Psychénél tett látogatásuk után felháborodva és irigykedve szapulják húguk istennői viselkedését: *Iam iam sursum respicit et deam spirat mulier, quae voces ancillas habet et ventis ipsis imperat*. (5, 9)

A következő szentségtörés Cupido leleplezése. Ez nem kisebb bűn, mint amelyet Lucius követett el a mágiával kapcsolatosan. Cupido négyszer figyelmeztette Psychét, hogy tartsa tiszteletben titkait, mert különben elveszíti őt, és a saját fejére is nagy bajt zúdít (5, 5; 5, 6; 5, 11; 5, 12). Minden hiába, Psyche kíváncsisága következtében elköveti ezt a szentségtörést is.[340] Elveszíti férjét és Venus szolgálatába kerül.

---

[338] TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 510–511. A szerző közös jellemzőként hozza fel még *simplicitas*ukat is: 511–513.; Sandy: „Knowledge and curiosity in Apuleius' Metamorphoses" 179–181.

[339] pl. *ego vero … nihil impossibile arbitror* (1, 20); *tamen familiari curiositate attonitus et satis anxius* (9, 12); *Nec ullum uspiam cruciabilis vitae solatium aderat, nisi quod ingenita mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parvi facientes libere, quae volunt, omnes et agunt et loquuntur*. (9, 13); *Quae saevitia multo mihi magis genuinam curiositatem in suos mores ampliaverat. … isto tamen vel unico solatio aerumnabilis deformitatis meae recreabar, quod auribus grandissimis praeditus cuncta longule etiam dissita facillime sentiebam.* (9, 15); *Accipe igitur, quem ad modum homo curiosus iumenti faciem sustinens cuncta … cognovi.* (9, 30) stb.

[340] Luciust nagynénje, Byrrhena figyelmezteti, hogy óvakodjon Pamphilétől, a boszorkánytól, de ő sem hallgat a jó tanácsra: *cave tibi, sed cave fortiter a malis artibus et facinorosis illecebris Pamphiles illius, quae cum Milone isto, quem dicis hospitem, nupta est*. (2, 5)

És ekkor kerül sor az utolsó *hybris*re. Bár a torony figyelmeztette, mégis belepillant Proserpina szelencéjébe, amiben az isteni szépség titka van elrejtve. Halandó ember nem láthatja e titkokat — Psyche következő büntetése tehát egy halálosan mély álom, amelyből isteni segítség nélkül nincs ébredés.

Jellemhibáik, szentségtörő bűnük és büntetésük szorosan összekapcsolja Psychét és Luciust, és megszabadulásuk is igen hasonló. A mesebeli királylányt Cupido ébreszti fel tetszhalott álmából, és emeli fel maga mellé, Lucius pedig Isis oltalmát választja. Beavatásáról olyan dolgokat mesél, amilyeneket Psyche is átélt alvilági útja során: *Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi, | nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proxumo.* (11, 23) A mesét körbefogó, tágabb keret a Luciust és Psychét összekötő párhuzamok sorával együtt itt, Lucius megmenekülésével, beavatásával és Rómába utazásával zárul le. Az ezután következő ráadás a második beavatással kevésbé drasztikusan, de mégis épp úgy felborítja a szimmetriát, mint Charite esetében a hírnök elbeszélése tette. A szerző ezúttal még tovább variálja az alapképletet, és egy második ráadást is illeszt regénye végére, amellyel biztosan meglepi olvasóját, és végképp megkérdőjelezi a Psyche és Lucius megszabadulása közötti végleges és megnyugtató párhuzamot. Psyche meséje nemcsak Charite, hanem Lucius története számára is egy alternatíva, egy olyan változat, amely hozzájuk képest egy korábbi ponton, egyértelmű happy enddel, megnyugtatóan és végérvényesen zárult le. Ez a *variatio* hangsúlyossá emeli a ráadásokat, és felhívja az olvasó figyelmét a bennük felmerülő kérdésekre.

Mint korábban említettem, Charite egy szóval sem kommentálja a történetet, Lucius pedig ismét csak az esztétikai értékeit méltatja, és nem vonatkoztatja önmagára a hallottakat. Az elbeszélés regénybeli közönsége tehát egyáltalán nem segít abban, hogyan is kellene értelmeznünk a mesét — nem úgy a szerző, aki a fent kifejtett párhuzamokkal és ellentétekkel irányítja olvasóját egy összetett kép felé.

Most térjünk rá Charite többször is említett ráadás-történetére (8, 1–14), amely már átvezet minket a 8–10. könyv betételbeszéléseinek kegyetlen világába. A történet bevezetése, és az, hogy a tragédiákból és eposzokból ismerős hírnök-figura mondja el, azonnal nyilvánvalóvá teszi, hogy tragikus véget ér majd: *Is de eius exitio et domus totius infortunio mira ac nefanda, ignem propter adsidens, inter conservorum frequentiam sic annuntiabat* (8, 1). Itt most tehát nem várható a szereplők sorsa miatti feszültség, izgalom, nincs késleltetés és komikum — a tragédiákhoz hasonlóan Charite halálának mikéntje az, ami felkelti a közönség kíváncsiságát. Ezt a közönséget pedig a beszélő szolgatársai, a lány és családja birtokának háznépe (*inter conservorum frequentiam*; *equisones opilionesque, etiam busequae*), a szamár Lucius, valamint az olvasó alkotja. Ez utóbbit célozza meg a szerző a hírnök szájába adott tréfával, mely hasonlít a Diophanes- és a Psyche-történet kapcsán említetthez: *Sed ut cuncta noritis, referam vobis a capite, quae gesta sunt quaeque possint merito doctiores, quibus stilos fortuna subministrat, in historiae speciem chartis involvere.* (8, 1)

Maga az elbeszélés valóban nélkülöz minden komikumot és könnyedséget, a közönség ennek megfelelően is reagál rá. A hírnök sóhajtozva és sírva meséli el a történteket, hallgatói is mélységesen megindulnak, és sajnálkoznak úrnőjük szerencsétlen sorsa fölött (*Haec ille longo*<s> *trahens* <su>*spiritus et nonnunquam inlacrimans graviter adfectis rusticis adnuntiabat. Tunc illi mutati dominii novitatem metuentes et infortunium domus erilis altius miserantes fugere conparant* 8, 15). Ehhez képest Lucius, aki szintén végighallgatja az egészet, és akinek még társa is volt a rabságban Charite (*quae mecum aput latrones pares aerumnas exanclaverat* 8, 1), nem rendül meg, nem is kommentálja sehogy a történetet. Mindössze annyit tudunk meg az érzelmeiről, hogy boldogan szökik meg a szolgákkal együtt fenyegető kiheréltetése elől (*Nec me pondus sarcinae, quanquam enormis, urguebat, quippe gaudiali fuga | detestabilem illum exectorem virilitatis meae relinquentem* 8, 15).

Az olvasó ebben a jelenetben is a szélesebb közönséghez csatlakozik Luciusszal szemben. A hallgatóság teljesen helyénvaló megrendülése élesen világítja meg a főhős megdöbbentő közönyét és érzéketlenségét. Luciust csakis a saját bőrén érzett szenvedés és megaláztatás hatja és indítja meg igazán.

Lepida de adulterio cuiusdam pauperis fabula: variatio 1.

Charite és hitvány csábítójának esete jó bevezetőként szolgál az ezután következő, házasságtöréseket elbeszélő történetözönnek. Az erényes és tiszteletre méltó nőalakok, Plotina és Charite után most egy sor bűnös asszony komikus vagy kegyetlen tetteit ismerhetjük meg. Elsőként a bosszúszomjas feleség öngyilkossága miatt hangyák által kivégzett rabszolga története (8, 22; a házasságtörés témájának 1. változata) sokkolja az olvasót. Bevezetése világossá teszi, hogy az eddigiektől kissé eltérő betételbeszélés következik, ugyanis ezt most nem a főhőssel együtt hallgatjuk meg egy másik szereplő szavaiban, hanem maga Lucius meséli el az olvasó kedvéért azt, amit egy faluban látott, illetve hallott (In*ibi coeptum facinus oppido memorabile narrare cupio* 8, 22). A történet befejeztével újra szembesülünk azzal, hogy mindez Lucius ott jártakor esett meg: *Hac quoque detestabili deserta mansione, paganos in summo luctu relinquentes, rursum pergimus.* (8, 23)

Mi ennek a jelentősége? Az eddigi betételbeszéléseket mindig valamelyik szereplő mesélte el, és a bennük foglalt események vagy nyilvánvalóan fiktívek voltak (pl. Cupido és Psyche), vagy a beszélő bevallása szerint vele vagy szeme láttára történtek meg (Aristomenes, Diophanes, Thelyphron, rablótörténetek stb). Ezek mind kívül estek a főhős-narrátor tapasztalatain és életén, azaz a főcselekményen, ezáltal közvetettek és távolibbak voltak. Ez a történet azáltal, hogy ilyen szervesen beágyazódott a főcselekménybe, sokkal közelebbivé és fenyegetőbbé teszi a benne megjelenített véresen könyörtelen világot.

Hasonló a helyzet a hordó-történettel is (9, 5–7; a házasságtörés témájának 2. változata, a váratlanul hazatérő férj esetének 1. változata). Lucius egy fogadóban hallott egy mulatságos elbeszélést, és ahelyett, hogy az eredeti narrátor szájába adná, a saját szavaival meséli el az olvasónak: *hospitio proxumi stabuli recepti cognoscimus lepidam de*

adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam vos etiam cognoscatis volo. (9, 4) A *vos* tehát a történet kizárólagos címzettjeit, minket, olvasókat szólít meg. Ahogy a rabszolga borzalmas haláláról, úgy a szegény ember megcsalásáról szóló valóban frivol és nevettető mesének is egyedül az olvasó a közönsége. Lucius tehát közelebb kerül ezekhez a narratívákhoz azzal, hogy saját tapasztalatai alapján ő maga mondja el őket, és az olvasó is közelebb kerül mind a történetekhez, mind Luciushoz ebben a kizárólagos hallgatói szereppel együtt járó intimebb, közvetlenebb viszonyban. Itt nincs már minta-közönség, aki követendő vagy éppen kerülendő példájával utat mutat a „helyes" befogadáshoz. Lucius egyenesen hozzánk beszél, és az ő szaván kívül csak a saját, illetve a burkolt szerzői véleményre támaszkodhatunk. Ezzel a két mesével még nem volt nehéz dolgunk: a narrátor helyesen *facinus*ként vezette be a rabszolga halálát, és mulatságos *fabula*ként a hordó esetét. A molnár komplex szerkezetű történethalmazával (9, 11–31) azonban bonyolultabbá válik a helyzet.[341]

Idézzük fel ismét ezt a kissé nehezen áttekinthető struktúrát, amely a benne foglalt dupla betételbeszéléssel és ráadás-befejezéssel összezavarja és megvicceli az olvasót!

A molnár feleségének története — bevezetés (9, 14–16; a házasságtörés témájának 3. változata)

Philesiterus, Barbarus és Arete (9, 17–21; a házasságtörés témájának 4. változata, a váratlanul hazatérő férj esetének 2. változata)

A molnár felesége és Philesiterus (9, 22–23)

A posztós története (9, 24–25; a házasságtörés témájának 5. változata, a váratlanul hazatérő férj esetének 3. változata)

A molnár felesége lelepleződik (9, 26–28; a váratlanul hazatérő férj esetének 4. változata)

A molnár meggyilkolása (9, 29–31; ráadás)

A szamár új gazdája egy molnár, történetét Lucius ezúttal is saját tapasztalatai nyomán mondja el. Bevezetésképp Lucius hosszan beszél arról, milyen tökéletes eszköz kíváncsisága kielégítésére szamár alakja: *Nec ullum uspiam cruciabilis vitate solacium aderat, nisi quod ingenita mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parvi facientes libere, quae volunt, omnes et agunt et loquuntur. Nec inmerito priscae poeticae divinus auctor apud Graios summae prudentiae virum monstrare cupiens multarum civitatium obitu et variorum populorum*

[341] A történetekről ld. még BECHTLE: „The adultery-tales in the ninth book of Apuleius' Metamorphoses".

cognito summas adeptum | virtutes cecinit. Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine variisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit. (9, 13) Kicsit később is visszatér erre: *At ego, quanquam graviter suscensens errori Fotidis, quae me, dum avem fabricat, ‖ perfecit asinum, isto tamen vel unico solacio aerumnabilis deformitatis meae recreabar, quod auribus grandissimis praeditus cuncta longule etiam dissita facillime sentiebam.* (9, 15)

A szamártestbe szorult Lucius tehát az olvasó ideális „beépített embere": olthatatlanul kíváncsi, válogatás nélkül minden történetet bekebelez és nyomban tovább is ad, valamint gyakorlatilag láthatatlan, hiszen senki sem feltételezi a malomkövet forgató vagy komótosan abrakoló szamárról, hogy emberi értelemmel lesi az eseményeket. Pletykás kémünk ugyanakkor ezzel a bevezető monológgal is nevetségessé teszi magát, amikor megpróbáltatásait Odysseus kalandjaihoz, változatos tapasztalatait pedig az eposzhős bölcsességéhez hasonlítja.[342] Utána mintegy ezt a párhuzamot alátámasztandó elmeséli a molnár „kellemes" történetét, melynek szintén ő maga volt szem- és fültanúja, és amelynek ugyancsak az olvasó a kizárólagos közönsége (*Fabulam denique bonam prae ceteris, suave*<m>*, comptam ad auris vestras adferre decrevi, et en occipio* 9, 14). E bevezető után a hordó-történethez hasonló, könnyed szórakozásra számítunk, és a molnár feleségének bűnlajstroma (9, 14–16; a házasságtörés témájának 3. változata) után rögtön következő, Philesiterusról és Aretéről szóló betételbeszélés (9, 17–21; a házasságtörés témájának 4. változata, a váratlanul hazatérő férj esetének 2. változata) meg is felel a várakozásainknak.

A történet elmesélésének apropója az, hogy a molnár felesége szeretője gyávaságára panaszkodik, mire cselédje és bűntársa az ifjú Philesiterus talpraesettségét hozza fel ellenpéldának. Az asszony jól ismeri Aretét, ezért a szolga feltételezi, hogy úrnője már a történetet is hallotta, de ezzel csak tovább csigázza hallgatója kíváncsiságát (*„Ergo", inquit anus, „nosti totam Phile*<si>*theri et ipsius fabulam?" „Minime gentium", inquit, „sed nosse valde cupio et oro, mater, ordine mihi singula retexe."* 9, 17). Ez a lassú, az elbeszélésnek kétszer is nekivágó bevezetés a történethalmaz első részét visszhangozza, melyet Lucius egyszer félbeszakít azzal, hogy visszatérjen szamárteste előzőleg már részletesen kifejtett előnyeinek további ecsetelésére (9, 15). Másik párhuzamként a prológus is eszünkbe kell, hogy jusson, amely szintén ezzel az érdeklődést fokozó eszközzel élt. Ott a fiktív olvasó vágott a narrátor szavába kérdésével, amikor az már belefogott

---

[342] Érdekes adalék, hogy Lukianosnál Odysseus mint a tökéletes hazudozó jelenik meg: *Ἀρχηγὸς δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας ὁ τοῦ Ὁμήρου Ὀδυσσεύς, τοῖς περὶ τὸν Ἀλκίνουν διηγούμενος ἀνέμων τε δουλείαν καὶ μονοφθάλμους καὶ ὠμοφάγους καὶ ἀγρίους τινὰς ἀνθρώπους, ἔτι δὲ πολυκέφαλα ζῷα καὶ τὰς ὑπὸ φαρμάκων τῶν ἑταίρων μεταβολάς, οἷς πολλὰ ἐκεῖνος πρὸς ἰδιώτας ἀνθρώπους τοὺς Φαίακας ἐτερατεύσατο.* (LUC. VH 1, 3) „Az efféle bolondos hazudozásnak ősapja és tanítómestere Homérosz Odüsszeusza, aki Alkinoosz udvarában a kormányozható szelekről, egyszeműekről, emberevőkről, holmiféle vad népekről, sokfejű szörnyetegekről s társainak boszorkányos elvarázsolásáról mesélt: csak úgy ontotta magából az ilyen csodálatos elbeszéléseket az ostoba phaiakoknak." (Ford. Révay J., 618.) GRAVERINI: „The ass's ears and the novel's voice" 142–143.

volna a történetbe (*Exordior. Quis ille?* 1, 1), itt pedig a molnár felesége az, aki belekotyog a mesébe, késleltetve ezzel az események egyébként igencsak vágyott megismerését. Ezúttal tehát az asszony személyesíti meg a kíváncsi, pletykára éhes, ideális olvasót, miközben jelen van a némán fülelő Lucius is. A történetnek azonban van egy gyakorlati, cselekményt előmozdító célja is, mégpedig a molnárné meggyőzése arról, hogy Philesiterus a jelenleginél sokkal méltóbb szerető lenne a számára. A szellemes mese önmagáért beszél, az asszony nem is áll ellen az érveknek, így szolgálója elindul, hogy megszerezze úrnőjének a ravasz fiatalembert.

A párocska épp hogy asztalhoz ül, amikor a molnár váratlanul hazatér. Az asszony egy teknő alá bújtatja Philesiterust, és noszogatja férjét, mesélje el, miért jött el olyan korán barátja vacsorájáról. A molnár válasza és elbeszélésének bevezetője ismét csak a fenti sémát követi: miután szól néhány elítélő szót a posztós feleségéről, asszonya újra magára ölti az ideális olvasó álarcát, és az egész történetet kíváncsian hallani akarja (*His instincta verbis mariti audacissima uxor noscendae rei cupiens non cessat optundere, totam prorsus a principio fabulam promeret. Nec destitit, donec eius voluntati succubuit maritus et sic, ignarus suorum, domus alienae percenset infortunium* 9, 23). Lucius ezúttal megosztozik a láthatatlan hallgató szerepén Philesiterusszal, aki — akárcsak Aristomenes az 1. könyvben — teknősbékaként lapul búvóhelyén (*qui ad instar testudinis alveum succubabat* 9, 26).

A posztós története (9, 24–25; a házasságtörés témájának 5. változata, a váratlanul hazatérő férj esetének 3. változata) azonban már kissé máshogy komikus, mint Philesiterus és Areté esete. Ugyan mulatságos a jelenet, amikor a szerető tüsszentéseit sorra felesége egészségére kívánja a posztós, a szerencsétlen fiatalember azonban halálos kénmérgezést szenved, ahelyett, hogy ravaszul megmentené a helyzetet, az asszony pedig kénytelen elhagyni az otthonát. A komikum elsősorban az elbeszélés helyzetéből adódik: a molnár a vacsorára váratlanul hazatérve, a teknő alatt lapító szerető mellett, mit sem sejtve beszéli el, ahogy a posztós váratlanul hazatért a vacsorára, és egy kosár alatt megtalálta felesége szeretőjét. A lelepleződés tehát elkerülhetetlennek látszik.

A molnárné viszont olyan meggyőzően háborodik fel a hallottakon, hogy Luciusnak kell közbelépnie (9, 26–28; a váratlanul hazatérő férj esetének 4. változata). Azzal, hogy passzív hallgatóból aktív szereplővé válva rátapos Philesiterus teknő alól kikandikáló ujjaira, azon nyomban láthatóvá teszi a láthatatlant: önmagát, a fiatalembert, és ezzel együtt az egész valóságot (*Namque praetergrediens observatos extremos adulteri digitos, qui per angustias cavi tegminis prominebant, obliquata atque infesta ungula conpressos usque ad summam minutiem contero, donec intolerabili dolore commotus, sublato flebili clamore repulsoque et abiecto alveo, conspectui profano redditus scaenam propudiosae mulieris patefecit* 9, 27). A halott Thelyphron valóságra rámutató és a nézőt látványossággá változtató ujját itt Lucius patája jeleníti meg, annál még tragikusabb következményekkel.

A molnár pajzán és meghökkentően humoros bosszúja és feleségének elkergetése egyszerre rímel a Philesiterus és Arete-történet, valamint a posztós esetének végére. A kör bezárult, a kép teljes, a szimmetria tökéletes: minden arra mutat, hogy ezen a

kellemes ponton fejeződik be a *fabula suavis*. *At illa* (9, 29) — mondja az elbeszélő, és a várakozásainkkal ellentétben folytatja a mesélést (9, 29–31; ráadás). Az újabb szakasz már az 1–2. könyv boszorkányos történeteire emlékeztet, és azok kegyetlen végkifejletét idézve nem sok jót tartogat a molnár számára.

A tartalmi és hangnembeli váltás ellenére a fiktív olvasó közbeszólása és a szakasz közepén elmondott újabb bevezető szöveg hangsúlyozza az összetartozást a történethalmaz jelen és korábbi részei között: *Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumenta*beris: *unde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini conten*tus, *quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint, scire potuisti? Accipe igitur, quem ad modum homo curiosus iumenti faciem sustinens cuncta, quae in perniciem pistoris mei gesta sunt, cognovi* (9, 30). A *scrupulosus* olvasó — aki itt is egyedüli befogadója az elbeszélésnek — tehát nem éppen hízelgő módon magával a *saeva scaeva vir[i]osa ebriosa pervicax pertinax, in rapinis turpibus avara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae* (9, 14) molnárnéval kerül párhuzamba közbeszólásával. A molnárral kapcsolatos történetek mindegyike félbeszakad és újrakezdődik: a bevezető részben Lucius tér vissza szamár alakjának előnyeire, a második szakaszban szintén Lucius magyarázza el, hogyan lehetett szemtanúja a molnár váratlan hazatérésének (*Ergo igitur meti*<s> *die propinquante helcio tandem absolutus refectuique secure redditus non tam hercules laboris libertatem gratulabar quam quod revelatis luminibus libere[t]iam cunctas facinorosae mulieris artes prospectare poteram* 9, 22). A harmadik szakasz közepén a szamár közbelépése hoz fordulatot, de az újrakezdés csak a negyedik, ráadás szakasszal következik be, amelynek felénél az olvasó hitetlenkedő kérdésére reagálva ismét arról beszél Lucius, hogyan jutottak tudomására az események. A narrátor tehát mindegyik részben gondot fordít arra, hogy megválaszolja a „honnan tudod?" várható, és végül fel is tett kérdését. A Philesiterus és Arete, valamint a posztós esetét a molnár felesége szakítja félbe azzal, hogy mohó kíváncsiságát bizonygatja, és a folytatást követeli. Következésképpen a mindezekből levezethető fiktív olvasó kíváncsi, pletykára éhes, türelmetlen és igencsak akadékoskodó. Szereplővé válásunk ezúttal sem kellemes élmény.

Lucius közbelépése és bosszúja egészen rendkívüli. Persze az nem először fordul elő, hogy nézőből főhőssé átalakulva önkényesen eljátszik egy nem rá szabott szerepet, tragikomikus következményekkel — gondoljunk csak szamárrá változására. De ez esetben egy általa elmesélt *fabulá*ba lép be, hogy igazságot tegyen. Az eredmény itt is tragédia. Ami a posztós történetében a kén volt, az a molnárában Lucius: mindkettő halálos, ám az előbbiben a szerető, az utóbbiban a férj az áldozat.

A történethalmaz gyönyörű példája a virtuóz *variatió*nak. Philesiterus és Arete meséje szórakoztató és szellemesen könnyed, a posztós története kicsit sötétebb, míg a molnáré egy darabig látszólag komikus, majd a ráadással tragédiába fordul. Szerkezete már-már nyomasztóan tökéletesnek tűnik, a klasszikus szónoki beszédekhez (bevezetés, elbeszélés, tétel, bizonyítás, befejezés), valamint a szónokok hagyományos feladataihoz (feltalálás, elrendezés, megfogalmazás, előadásmód, memória) hasonlóan öt részre oszlik, ezen belül a molnár feleségéhez kötődik három, az első, a harmadik és az ötödik. Annál meglepőbb a ráadás, amely megbontja a szimmetriát, és egy harsány,

feltűnő, mégis odaillő színnel értelmezi át az addig harmonikus képet. A harmónia megbomlásával válik teljessé a *variatio*.

Mielőtt rátérnénk a házasságtörések sorát hasonló módon megszakító, a három fivér halálát elbeszélő történetre, még érdemes megvizsgálni a nézőpont kérdését. Lucius a molnár feleségét következetesen negatív jelzőkkel illeti: *saeva scaeva vir[i]osa ebriosa pervicax pertinax, in rapinis turpibus avara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae* (9, 14); *pessimae feminae* (9, 15); *facinorosae mulieris* (9, 22); *procax et temeraria mulier* (9, 26) és még sorolhatnám. A molnárt eközben jóravaló emberként jellemzi: *bonus alioquin vir et adprime modestus* (9, 14).

Ugyanezt az értékrendet mutatja a posztós története is, amelyet a molnár beszél el. *„Nefarium", inquit, „et extremum facinus perditae feminae tolerare nequiens fuga me proripui. Hem qualis, dii boni, matrona, quam fida quamque sobria turpissimo se dedecore foedavit!"* (9, 23) — mondja a molnár, felesége pedig úgy reagál, ahogy egy erkölcsös asszonytól elvárható lenne: *procax et temeraria mulier* ‖ *verbis execrantibus fullonis illius detestabatur uxorem: illam perfidam, illam impudicam, denique universi sexus grande dedecus, quae suo* | *pudore postposito torique genialis calcato foedere larem mariti lupanari maculasset infamia iamque perdita nuptae dignitate prostitutae sibi nomen adsciverit; addebat et talis oportere vivas exuri feminas* (9, 26). Ez persze — az olvasó is tudja — színjáték, és akár iróniaként is érthető, ahogy Lucius is alkalmazza a molnárnéra ironikusan a *pudica* (9, 22) és *egregia* (9, 23) jelzőket.

Philesiterus és Arete történetében azonban a férj a negatív figura (*Nosti quendam Barbarum nostrae civitatis decurionem, quem Scorpionem prae morum acritudine vulgus appellat* 9, 17), aki börtönőrként felügyeli gyönyörű feleségét. Az ifjú szerető ezzel szemben lenyűgözően talpraesett (*amatorem strenuum* 9, 20; *sagaciter extemplo sumpta familiari constantia* 9, 21), aki szellemes ötlettel jár túl az ellenszenves férj eszén. Érdekes ugyanakkor, hogy bár itt a házasságtörők oldalán álló öreg szolgáló az elbeszélő, Arete mégsem kap felmentést, amiért pénzért eladja az ironikus módon nevévé is vált erényét: *Nec a genuina levitate descivit mulier, sed execrando metallo pudicitiam suam protinus auctorata est* (9, 19).

A házasságtörés témája tehát ezzel a bravúros *variatió*val *pro* és *contra* érvelést is kapott, messze a *contra* javára. Az elbeszélő személye meghatározza a szereplők jellemzését, a történetek komolyságát, valamit végkicsengését, tanulságát is. Az olvasónak a narrátor tulajdonságait mérlegelve kell helyes ítéletet hoznia. Ugyanezt láthattuk a rablótörténetek esetében is, ahol a banditák tiszteletre méltó hősökként tetszelegtek, míg áldozataikat hitvány cselszövőkké aljasították le. Ott a helyes értékrendet domborította ki az ellenpontként elmondott mese Plotinárról. Itt a fonák erkölcsöket világítja meg még jobban a ravasz szerető egyedülálló esete.

Eddig tehát öt olyan történetet ismerhettünk meg, amelyben a házasságtörés témája játszik központi szerepet. Hátra van még kettő, most azonban megtöri a sort egy más jellegű, tragikus elbeszélés (9, 35–38). Már az alaphelyzet is tragédiát sugall: Lucius éppen új gazdájával, a kertésszel egy tehetős uraságnál vendégeskedik, amikor az ijesztő jósjeleket kap. Kedvenc tojósa kiscsibét pottyant a lába elé, az asztal alól vérkút fakad, a pincében felforrnak a borok, és az állatok is furcsán viselkednek (9, 33–

34). Ezek láttán aggodalom lesz úrrá az egész háznépen, majd egy érkező hírnök elmeséli az uraság három fiának szörnyű halálát: *Adhoc omnibus expectatione taeterrimae formidinis torpidis accurrit quidam servulus magnas et postremas domino illi fundorum clades adnuntians* (9, 34).

A hírnök valószerű és részletes elbeszélése alapján a nemes lelkű testvérek zsarnoki erőszak, égbekiáltó igazságtalanság és mohóság ellen harcolva lelték kegyetlen és véres halálukat, miközben a gonosz is elnyerte méltó büntetését. Sorsukról hallva az apa fájdalmában azonnal öngyilkos lesz úgy, hogy a reggelihez használt késsel vágja fel saját torkát. Minden úszik a vértől, a kertész pedig e valódi tragédián és üresen maradt gyomrán keseregve továbbáll (*Ad istum modum puncto brevissimo dilapsae domus fortunam hortulanus ille miseratus suosque casus graviter ingemescens, deprensis pro prandio lacrimis vacuasque manus complodens saepicule, protinus inscenso me retro, quam veneramus, viam capessit* 9, 39). Arról nem tudunk meg semmit, hogy Luciust megérintették-e a szeme előtt lezajlott szörnyűségek, és a folytatásban is kívülálló marad — először tetteiben és érzelmeiben, később gazdája vesztére csupán érzéseiben.

A kertészt ugyanis út közben megállítja egy katona, és összevesznek a szamáron. Magának az incidensnek az oka, eredője tehát Lucius, és ő lesz az is, aki nem várt módon pontot tesz az ügy végére. A kertész tulajdona védelmében kénytelen elverni a katonát, majd elrejtőzni egy barátja házában. Amikor üldözője társaival együtt már feladná a keresésüket, a kíváncsi szamár kikukucskál az ablakon, és ezzel leleplezi mindannyiukat (*Qua con*<ten>*tione et clamoso strepitu cognito, curiosus alioquin et inquieti procacitate praeditus asinus, dum obliquata cervice per quandam fenestrulam, quidnam sibi vellet tumultus ille, prospicere gestio, unus e commilitonibus casu fortuito conlimatis oculis ad umbram meam cunctos testatur incoram*). Gazdájára ezek után minden bizonnyal halál vár, de Luciusban bűntudatnak nyoma sincs, ehelyett elméskedve megjegyzi, hogy tőle származik a híres közmondás a szamár árnyékáról: *Unde etiam de prospectu et umbra asini natum est frequens proverbium*. (9, 42)

A három fiú halálának története tehát a bűvös ötös szám után töri meg a házasságtörésről szóló mesék láncolatát. Az általa húzott határvonalnál véget érnek a férj váratlan hazatérésének variációi, a 10. könyvben a házasságtörés témájához a méregkeverés motívuma csatlakozik majd. A történet színtiszta, vérben úszó tragédiájával egyfelől kontrasztot ad a komikus szereplőket foglalkoztató, magánéleti eseményeket bemutató elbeszéléseknek, másfelől pedig nyomasztó kegyetlensége által beleillik a 8. könyvben megkezdett sorba.

Luciust ez a tragédia sem rázza meg, de még szegény gazdája szerencsétlesége sem. Éppen úgy buktatja le a kertészt, ahogy Philesiterust: a megkönnyebbüléssel kecsegtető, utolsó pillanatban, halálos eredménnyel. Különbség csak a szándékosságban, illetve annak hiányában van; végül sem a molnár, sem a kertész balsorsa miatt nem érez bűntudatot. Egy pillanatra tehát újra kilép passzív vagyontárgyi, nézői, hallgatói szerepéből, és aktív, cselekményt alakító karakterré válik — és ennek ismét rossz vége lesz.

Scito te tragoediam, non fabulam legere: variatio 2.

Lucius és új gazdája egy katonatiszt házában szállnak meg, és ott tartózkodásuk alatt szemtanúi lesznek a „Phaedra"-történetben (10, 2–12; a házasságtörés témájának 6. változata, a méregkeverés motívumának 1. változata) foglalt eseményeknek. A narrátor Lucius önti betételbeszélés formájába emlékei alapján, és istentelen bűntettként vezeti be: *Post dies plusculos ibidem dissignatum scelestum ac nefarium facinus memini, sed ut vos etiam legatis, ad librum profero.* Miután néhány szót ejtett a történet alaphelyzetéről, újra az olvasót szólítja meg: *Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere.* (10, 2) Ez a figyelmeztetés, valamint az előzőekben felvázolt ismerős, phaedrai kiinduló szituáció felkészíti az olvasót a legrosszabbra. Minden arra mutat, hogy ez be is következik, amíg az utolsó pillanatban fel nem bukkan az orvos, és megmenti az addig reménytelennek tűnő helyzetet, váratlanul happy endbe fordítva a történet befejezését. Lucius nem kommentálja saját elbeszélése drasztikus hangnemváltását, az olvasó egyedül marad a meglepetésével.

A történeten belül a tárgyalás jelenete népes közönség előtt játszódik (*conferta curia* 10, 7). A méregkeverésben segédkező szolga következetesen az ártatlan fiú ellen vall olyan meggyőzően, hogy beszédét a bírák kivétel nélkül elhiszik: *Haec eximie* ac *nim*<is> *ad veritatis imagine*<m> *verberone illo simula*<ta> *cum trepidatione proferente finitum est iudicium. Nec quisquam decurionum tam aequus remanserat iuveni, quin eum evidenter noxae compertum insui culleo pronuntiaret.* (10, 7–8) Az orvos leleplező előadása nyomban az ellenkezőjére fordítja a hallgatóság hangulatát: *tunc pedes incertis alternationibus commovere, modo hanc, modo illam capitis partem scalpere et ore semiclauso balbuttiens nescio quas afannas effutire, ut eum nemo prorsus a culpa vacuum merito crederet.* A szolga továbbra is tagad, az orvos pedig már saját jó hírét félti (*praeter iudicii religionem cum fidem suam coram lacerari videret* 10, 10), amikor bizonyítékként elmondja, hogy méreg helyett csak álomitalt adott el neki. A hallgatóság kíváncsian a fiú sírjához csődül (*Nemo de curia, de optimatibus nemo ac ne de ipso quidem populo quisquam, qui non illuc curiose confluxerit*), ahol fény derül az igazságra (*procedit in medium nuda veritas* 10, 12), a bűnösök megbűnhődnek, az ártatlanok és erényesek pedig boldogan élnek, amíg meg nem halnak.

A korábbi hasonló, nagy közönség előtt zajlott jelenetekben a nézősereg az olvasó szerepét játszotta a regényen belül — vagy fordítva, az olvasó csatlakozott a nézőkhöz a kíváncsi és kívülálló szórakozásban (ld. Thelyphron történetét vagy a Nevetés ünnepét). Ezúttal azonban az olvasó eltávolodik a jelenet közönségétől, hiszen ő tudja az igazságot, míg a tárgyaláson jelen lévő tömeg nem. A hallgatóság pálfordulásai folytán (először a szolgának hisznek, aztán az orvosnak, majd megint a szolgának, végül újra az orvosnak) hirtelen éles fény vetül annak becsaphatóságára, manipulálhatóságára. A beszélők úgy vezetik közönségüket az orruknál fogva, ahogy csak akarják — ha mondandójuk valószínűnek tűnik, akkor az hitelt is kap. A *veritatis imago* (10, 7) *veritas*szá lép elő, amelynek nevében kis híján kioltanak egy ártatlan életet. Az olvasó egyszerre szembesül a beszéd élet és halál fölötti, teremtő és pusztító hatalmával, és önnön manipulálhatóságával.

A méregkeverés tematikájának második változata előtt értesülünk Lucius sorsának hirtelen javulásáról (*Adsciscor itaque inter duos illos fratres tertius contubernalis, haud ullo tempore tam benivolam fortunam expertus* 10, 13). A szakács és cukrász testvérpár lakásán finomabbnál finomabb emberi étkekkel tömheti titkon a pocakját. Amikor azonban gazdái egymás vádolása után a szamárra kezdenek gyanakodni, Lucius ismét nevettető látványossággá lesz. A testvérek az ajtó előtt, egy kis lyukon át lesik ki az embermódra lakmározó, ezáltal félig-meddig emberré váló szamarat, pontosan úgy, ahogy annak idején Lucius és Fotis figyelte a bagollyá változó Pamphilét (*clausis ex more foribus per quandam modicam cavernam rimantur me passim expositis epulis inhaerentem* 10, 15; *perque rimam [h]ostiorum quampiam iubet arbitrari, quae sic gesta sunt* 3, 21). A leskelődők féktelen kacagásra fakadnak (*risu maximo dirumpuntur*), majd a közönség egyre csak duzzad, és mindenki nevet: *liberalis cachinnus cunctos invaserat* (10, 15).

Így válik Lucius a testvérpár urának, Thiasusnak a híres-nevezetes élősdijévé, kinek látására kíváncsi tömegek állnak sorban: *Iamque rumor publice crebruerat, quo conspectum atque famigerabilem meis miris artibus effeceram dominum: hic est, qui sodalem conivamque possidet asinum luctantem, asinum saltantem, asinum voces humanas ‖ intellegentem, sensum nutibus exprimentem*. (10, 17) *At ubi partim terrestri, partim maritimo itinere confecto Corinthum accessimus, magnae civium turbae confluebant, ut mihi videbatur, non tantum Thiasi dantes honori quam mei conspectus cupientes*. (10, 19)

Itt látja és kívánja meg Luciust egy előkelő matrona, és jó pénzért cserébe eltölt vele egy éjszakát. A légyottot egy további is követi, és ezt már Lucius felügyelőjének és gazdájának kíváncsi tekintete lesi titokban: *Nec gravate magister meus voluptates ex eius arbitrio largiebatur partim mercedes amplissimas acceptando, raptim novum spectaculum domino praeparando. ‖ Incunctanter ei denique libidinis nostrae totam detegit scaenam*. Thiasusnak annyira tetszik a jelenet, hogy úgy dönt, felléptеti Luciust a nyilvános játékokon (*At ille liberto magnifice munerato destinat me spectaculo publico*. 10, 23)

Ugyanaz történik újra, mint az ételek dézsmálásakor: Lucius először titokban, magányosan viselkedik *humano ritu* (10, 17), majd néhányan meglesik őt közben, végül széles közönség elé bocsátják a nevetséges mutatványt. Az első esetben Lucius boldogan fogadta a különböző fizikai élvezeteket kínáló sorsfordulatot (*mollius mihi renidentis fortunae contemplatum facie*<m> 10, 16), és örült az ezzel járó kétes hírnévnek. Kétes, hiszen passzív megfigyelőből aktív szereplővé lépése ezúttal is a bohóc szerepébe kényszeríti. A sok kinevetésért cserébe azonban annyi kényeztetést kap, hogy az élvezetek által elvakítva nem veszi észre, milyen megalázó a helyzete. Az előkelő matronával kezdődő második szakasz szintén ígéretesen indul számára, miközben a bohóc mellett nyilvánvalóan a prostituált szerepét is megkapja. Fényűző körülmények között teheti magáévá az érte epekedő gyönyörű asszonyt, csakhogy később, a nyilvános játékok közeledtével visszájára fordul eddigi „jósorsa". Hogy mennyire, azt a Lucius párjának kiszemelt, elítélt nő története (10, 23–28; a házasságtörés témájának 7. változata, a méregkeverés motívumának 2. változata) illusztrálja.

Az elbeszélés apropója tehát az, hogy a főhősnek népes közönség előtt szeretkeznie kell egy vadállatok elé vettetésre ítélt asszonnyal, történetében pedig bemutatja a

nő elképesztő bűnlajstromát. Meséje — mint az előző fejezetben is kifejtettem — úgy kezdődik, mint egy komédia. Amikor a nő felkeresi az orvost, hogy mérget vegyen tőle, már láthatjuk, hogy a „Phaedra"-történet párjával van dolgunk. Az asszonyra váró halálbüntetés a komikus bevezető ellenére valódi gyilkosságot sejtet, de a későbbiekben minden várakozást felülmúl a már-már túlzásba hajló mértékű, hihetetlen öldöklés.

A „Phaedra"-elbeszélés tragédiaként indult, és komikus happy enddel zárult. A gyilkossági kísérletek nem sikerültek, az orvos becsületesnek, a méreg álomitalnak bizonyult, a bűnöst száműzték, az ártatlanoknak igazságot szolgáltattak. A Luciusnak kiszemelt ágyas története majdnem mindenben az ellentéte a párjának: a komédiákra emlékeztető bevezető után kegyetlen tragédiába fordul, az asszony öt embert gyilkol meg hidegvérrel, köztük a saját gyermekét is, az orvos méltó lesz rossz híréhez (*medicum convenit quendam notae perfidiae* 10, 25), a méreg pedig gyors és szenvedéssel teli halált hoz minden áldozatra. Közös azonban a két történetben, hogy a házasságtörés — bár központi szerepet játszik mint téma — a valóságban nem történik meg. A „Phaedra" csak vágyik, az elítélt nő pedig gyanakszik rá. Ennek ellenére mindkét asszony gaztetteinek ez a kiváltó oka: az egyiknél a bűn hiánya, a másiknál annak feltételezett megtörténte. A házasságtörést itt már el sem kell követni ahhoz, hogy könyörtelenül megbosszulják.

A történetpár két tagja közé ékelve olvashattunk Lucius — véleménye szerint — felfelé szálló szerencsecsillagáról és különböző testi élvezetekben bővelkedő bohócélősdi-prostituált életéről. Annál nagyobb a csalódása és a kontraszt az előkelő matrona után párjául szánt nő gonoszsága és legutóbbi jósorsa között. A történet megismerése után tisztességét és életét is félti a vadállatoktól fenyegetett, megbecstelenítő öleléstől: *Talis mulieris publicitus matrimonium confarr<c>aturus ingentique angore oppido suspensus expectabam diem muneris, saepius quidem mortem mihimet[u] volens consciscere, priusquam scelerosae mulieris contagio macularer vel infamia publici spectaculi depudescerem*. (10, 29) *At ego praeter pudorem obeundi publice concubitus, praeter contagium scelestae pollutaeque feminae, metu iam mortis maxime cruciabar sic ipse mecum reputans, quod in amplexu Venerio scilicet nobis cohaerentibus, quaecumque ad exitium mulieris bestia fuisset immissa, non adeo vel prudentia sollers vel artificio docta vel abstinentia frugi posset provenire, ut adiacentem lateri meo laceraret mulierem, mihi vero quasi indemnato et innoxio parceret*. (10, 34) Mindezek által végre számára is fény derül tehát addigi szerencséje valódi természetére, és nyilvánvalóvá válik, hogy hiába bohóckodott királyi körülmények között, mégis csak kiszolgáltatott rabszolga maradt mindvégig.

A játékok napján ünneplő tömeg kíséretében viszik Luciust a helyszínre, ahol *curiosos oculos patente porta spectaculi prospectu gratissimo reficiens* (10, 29) végignézheti az első műsorszámot, a Paris ítéletét bemutató pantomim előadást (10, 30–34). A valódi fákkal, forrással és élő kecskékkel élethűvé varázsolt díszlet között jelennek meg a színészek, Paris, Iuno, Minerva, és végül Venus. Ez utóbbi kapja a legtöbb figyelmet Luciustól, a narrátor igen részletesen mutatja be erotikusan vonzó külsejét: *Super has introcessit alia, visendo decore praepollens, gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit*

Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formonsitatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. Quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lasciviens reflabat, ut dimota pateret | flos aetatulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem grafice liciniaret. Ipse autem color deae diversus in speciem, corpus candidum, quod caelo demeat, amictus caerulus, quod mari remeat. (10, 31) Amikor Iuno és Minerva is ígéretet tett Parisnak, újra Venus veszi át a főszerepet. Mozdulatait most is részletesen megismerjük, és az egész közönség el van ragadtatva a *domina voluptatum* szépségétől: *Venus ecce cum magno favore caveae in ipso meditullio scaenae … dulce subridens constitit amoene* (10, 32). Parison kívül tehát Lucius és a nézők tömege is Venust tünteti ki csodálatával és választásával, mindannyian erre az érzékiségtől fűtött esztétikumra figyelnek. Az istennő erotikus csábításának egy lélek sem tud ellenállni, még a közönség és az olvasó sem, aki minthogy Lucius leírásában látja lelki szemei előtt a jelenetet, szintén magáévá kell, hogy tegye ezt a nézőpontot. Egy olyan tanulság zárja így le a házasságtörésekről szóló történetek hosszú sorozatát, amely a földi, testi Venus mindent és mindenkit leigázó hatalmát érzékelteti, azt a kellemetlen érzést hagyva maga után, hogy a 8–10. könyvekben foglalt, többnyire név nélküli szereplőkkel teli események bárkivel megtörténhetnek.[343]

Miután ő is egyértelműen Venust találta a legvonzóbbnak, a szamár Lucius Paris ítélete után némileg álszent módon és a bujaságról szóló tanulságokat tökéletesen figyelmen kívül hagyva heves kirohanást intéz a bírák megvesztegethetősége ellen, a trójai mitológiából származó és Socrates haláláról szóló további példákat hozva fel a témában. Aztán mintegy észve kapva, milyen komikus is lehet a szónokló szamár, és megelőzve az olvasó közbeszólását, inkább folytatja az elbeszélést: *Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum, rursus, unde decessi, revertar ad fabulam.* (10, 33)[344]

Az előadás látványos finálé után véget ér, és a szolgák már a szamár és az elítélt asszony pajzán és véres jelenetét készítik elő, amikor Lucius úgy dönt, hogy elmenekül. A legpikánsabb és leginkább várt előadás tehát — a nézősereg és köztük a fiktív olvasó csalódására — elmarad. Lucius egy dolgot biztosan megtanult eddigi tapasztalataiból: egy ilyen világban sokkal jobb kívülállónak maradni, mint főszerepet játszani.

---

[343] Erről ld. FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 157–161. A regényben szereplő nevekről általában ld. HIJMANS: „Significant names and their function in Apuleius' Metamorphoses" és BROTHERTON: „The introduction of characters in Apuleius".

[344] Az Apuleius által leírt pantomim esetleges eredetijéről, valamint Lucius célt tévesztett moralizálásáról ld. FINKELPEARL: „The judgement of Lucius: Apuleius, Met. 10.29–34."

LUCIUS VISSZAVÁLTOZÁSA ÉS BEAVATÁSAI (11.)

FENSÉG ÉS KÉTELY

Ugyan a 11. könyvben nincsenek betételbeszélések, mégis egy sor olyan jelenetet találhatunk itt is, amelyben Lucius vagy nagy létszámú közönség előtt történik valami látványos esemény. A folytatásban ezeket veszem sorra.

Az első ilyen jelenet Isis epifániája Lucius álmában (11, 3–6). A szamár, miután elmenekült a játékok elől, Cenchreae kikötőjében lepihen és elalszik. Felébredve arra gondol, hogy a Hold a leghatalmasabb istenség, ezért hétszer megmeríti a fejét a tengerben, és sírva hozzá imádkozik. Azt nem tudjuk meg, hogy az ázott szamarat bömbölő iázás közben kell-e elképzelnünk, vagy inkább csöndesen fohászkodva, de az biztos, hogy van némi komikum mindkét változatban. Lucius ezután újra elalszik, és álmában kilép a tengerből Isis. Alig talál szavakat az istennő szépségének érzékeltetésére: *Eius mirandam speciem ad vos etiam referre conitar, si tamen mihi disserendi tribuerit facultatem paupertas oris humani vel ipsum numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministraverit.* (11, 3) Részletesen leírja tündöklően gyönyörű haját, ruháját, és döbbenten áll e szépség előtt, amely ezúttal nem erotikus, hanem fenséges*: Iam primum crines uberrimi prolixique et sensim intorti per divina colla passive di‖spersi molliter defluebant. Corona multiformis variis floribus sublimem destrinxerat verticem, cuius media quidem | super frontem plana rutunditas in modum speculi vel immo argumentum lunae candidum lumen emicabat, dextra laevaque sulcis insurgentium viperarum cohibita, spicis etiam Cerialibus desuper porrectis* <ornata. Sed et vestis> *multicolor, bysso tenui pertexta, nunc albo candore lucida, nunc croceo flore lutea, nunc roseo rubore flammida et, quae longe longeque etiam meum confutabat optutum, palla nigerrima splendescens atro nitore, quae circumcirca remeans et sub dexterum latus ad umerum laevum recurrens umbonis vicem deiecta parte laciniae multiplici contabulatione dependula ad ultimas oras nodulis fimbriarum decoriter confluctuabat. Per intextam extremitatem et in ipsa eius planitie stellae dispersae coruscabant earumque media semenstris luna flam*meos *spirabat ignes. Quaqua tamen insignis illius pallae perfluebat ambitus, individuo nexu corona totis floribus totisque constructa pomis adhaerebat. Iam gestamina longe diversa. Nam dextra quidem ferebat aereum crepitaculum, cuius per angustam lamminam in modum baltei recurvatam traiectae mediae paucae virgulae, crispante brachio trigeminos iactus, reddebant argutum sonorem. Laevae vero cymbium dependebat aureum, cuius ansulae, qua parte conspicua est, insurgebat aspis caput extollens arduum cervicibus late tumescentibus. Pedes ambroseos tegebant sol*<e>*ae palmae victricis foliis intextae. Talis ac tanta, spirans Arabiae felicia ge*<r>*mina, divina me voce dignata est.* (11, 3–4.)

Itt újfajta esztétikummal van tehát dolgunk. Ahogy korábban is megfigyelhettük, Lucius többnyire és elsősorban az esztétikum felől közelít az általa hallott történetekhez, látott műalkotásokhoz, de még a nőkhöz is. A mesék tartalma helyett inkább azok formájára, szerkesztettségére, stílusára figyel, a műalkotások élethűségét méltatja, a nők erotikus vonzerejét értékeli, melynek egyik legfontosabb összetevője az Isis

esetében is részletesen bemutatott, szép haj.[345] Isisszel azonban a Longinos-féle megrázó, méltósággal teli, fenséges szépség[346] tör be Lucius mindaddig érzéki és testközpontú világába, és ennek megfelelően is hat rá: *somno protinus absolutus pavore et gaudio ac dein sudore nimio permixtus exurgo* (11, 7). A fenséges meggyőző ereje ellenállhatatlan, különösen Lucius számára, aki eddig is készségesen elhitt mindent, amit a természetfelettiről hallott, lett légyen az akár Arábia drága illatait árasztó egyiptomi istenség (11, 4), akár vizelettől bűzlő fekete mágia (1, 13). Amikor elindul, hogy teljesítse Isis utasításait, úgy érzi, az egész világ osztozik örömében: *Nec mora, cum noctis atrae fugato nubilo sol exurgit aureus, et ecce discursu religioso ac prorsus triumphali turbulae complent totas plateas, tantaque hilaritudine praeter peculiarem meam gestire mihi cuncta videbantur, ut pecua etiam cuiusce modi et totas domos ‖ et ipsum diem serena facie gaudere sentirem*. (11, 7) Hasonló lelkiállapotban kezdte róni Hypata utcáit is átváltozása előtt, csak akkor nem boldogságot, hanem varázslatot képzelt maga köré lépten-nyomon (2, 1).

Az ünnepi körmenetet (11, 8–11) már nagy tömeg kíséri lelkes figyelemmel. A rendezvényt szemkáprázató jelmezes felvonulás nyitja meg: *Ecce pompae magnae paulatim praecedunt anteludia votivis cuiusque studiis exornata pulcherrume*. A szakirodalomban igen népszerű és elfogadott álláspont szerint a felvonulók többsége Lucius életének egyes szakaszait, eseményeit jelenítik meg.[347] A katona egy korábbi gazdáját, a női ruhás férfi „Haemust", a medve Thrasyleont idézi fel, a Pegasusnak öltöztetett szamár pedig őt magát jelképezi. Ez utóbbit Bellerophónként egy rozoga vénember kíséri, párosukat Lucius nevetségesnek találja: *Vidi … et asinum pinis adglutinatis adambulantem cuidam seni debili, ut illum quidem Bellerophontem, hunc autem diceres Pegasum, tamen rideres utrumque*. (11, 8) Miért éppen egy Pegasust imitáló, felszárnyazott szamár jeleníti meg Luciust a menetben? Mert ő maga is hozzá nem illő, neki nem való, a személyével vagy szamár alakjával komikus módon ellentétben álló szerepekben próbált tetszelegni mindvégig: volt már vendéglátója házát megóvó, hős rablóölő, állattá változó boszorkány, Pegasusként vágtató lányszöktető, bölcs Odysseus, igazságosztó és „ember" — mindannyiszor nevetségessé vált.

---

[345] Ld. Met. 2, 8–9. A haj motívumáról ld. ENGLERT — LONG: „Functions of hair in Apuleius' Metamorphoses". Fick-Michel („Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée") értelmezésében Isis a Szépség istennője. Kultuszának elfogadásával Lucius az abszolút szépség szemlélésébe nyer beavatást, ami nem annyira vallásos, hanem inkább esztétikai esemény.

[346] Pseudo-Longinos *Peri hypsous* című művében egy új irodalmi esztétikát dolgozott ki. Szerinte „az írásművészet csúcspontja és tetőfoka a fenség" (1, 3), amely nem meggyőzi a hallgatóságot, hanem önkívületbe ragadja, és amelytől „felemelkedik a lelkünk, és bizonyos büszke lendületet nyerve, örömmámorral meg önérzettel telik el, mintha maga alkotta volna azt, amit csupán hallott." (7, 2–3) Öt forrása van: nagy gondolatok, lelkesült szenvedély, alakzatok teremtése, nemes kifejezésmód és emelkedett szófűzés (8). A fenséget Longinos leírása alapján elsősorban hatásaiban lehet megragadni, és inkább érezni kell, mint értelemmel felfogni. ADAMIK: „Pseudo-Longinos"; REARDON: *The form of Greek romance* 72–76.

[347] NETHERCUT: „Apuleius' literary art" 117–119.; HOOPER: „Structural unity in the Golden Ass" 400.; HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 240–243.; FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 210–211.; MAY: *Apuleius and drama* 324–327.

A közönséget szórakoztató jelmezesek után (*Inter has oblectationes ludicras popularium* 11, 9) vonul Isis díszmenete. Az ünnepélyes kavalkád minden érzékre egyszerre hat: tündöklő fehér ruhás emberek lámpákat, tükröket,[348] gyönyörűen kidolgozott tárgyakat és jelképeket hordoznak, drága illatszereket hintenek az utcára, miközben fuvolák, csengettyűk és énekszó kísérik őket. A menet illik az istennő fenséges szépségéhez, és ez Lucius itt bekövetkező visszaváltozására is mindeddig példátlan hatással bír. A várva-várt esemény szinte mindenben ellentéte szamárrá változásának. Az éjszaka, titokban, csak Fotis társaságában, egy boszorkány hálószobájában, tilosban járva és tévedésből történt, ez pedig fényes nappal, az utcán, egy fenséges és gyönyörű ünnepi menetben, óriási közönség gyűrűjében és egy mindenható istennő[349] pártfogása mellett zajlik le. Csupán annyi a közös a két eseményben, hogy akkor is, most is varázsszerre van szükség: a szamárrá változáshoz mágikus kenőcs, az emberré váláshoz a már Fotis által is kijelölt rózsák kellenek. Isis mindenható, mégis mintha a mágia törvényeinek engedelmeskedne azzal, hogy a kezdetektől ismert ellenszert alkalmazva segít Luciusnak a visszaváltozásban. Még csak csodát sem kell tennie, hiszen tavasz lévén már mindenütt nyílnak az illatos rózsák: *Plane tenui specula solabar clades ultimas, quod ver in ipso ortu iam gemmulis floridis cuncta depingeret et iam purpureo nitore prata vestiret et commodum dirrupto spineo tegmine ‖ spirantes cinnameos odores promicarent rosae, quae me priori meo Lucio redderent.* (10, 29)

Ha ennélfogva nem is teljesen világos Isis jelentősége Lucius megmenekülésében, az nyilvánvaló, hogy főhősünk az eddigiekhez képest egészen más szerepet kap, amikor átváltozásával látványossággá válik. A közönség áhítattal nézi őt, és az istennő hatalmának bizonyítékát látja a csodában: *Populi mirantur, religiosi venerantur tam evidentem maximi numinis potentiam et consimilem nocturnis imaginibus magnificentiam et facilitatem reformationis claraque et consona voce, caelo manus adtendentes, testantur tam inlustre deae beneficium.* (11, 13)

Mithras, a főpap üdvözlő beszédet intéz Luciushoz, amelyet kulcsfontosságú szerepe miatt teljes egészében idézek: *Multis et variis exanclatis laboribus magnisque Fortunae tempestatibus et maximis actus procellis ad portum Quietis et aram Misericordiae tande*<m>*, Luci, venisti. Nec tibi natales ac ne dignitas quidem, vel ipsa, qua flores, usquam doctrina profuit, sed lubrico virentis aetatulae ad serviles delapsus voluptates curiositatis inprosperae sinistrum praemium reportasti. Sed utcumque | Fortunae caecitas, dum te pessimis periculis discruciat, ad religiosam istam beatitudinem inprovida produxit malitia. Eat nunc et summo furore saeviat et crudelitati suae materiem quaerat aliam; nam in eos, quorum sibi vitas* <in> *servitium deae*

[348] B. B. Libby izgalmas tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az Isis-menetben felhalmozott mesterséges fények, villódzó tükrök a Holdistennőnek a Nap fényét visszatükröző, saját világosságot adni nem tudó természetére emlékeztetnek. Így a főpap beszédében foglalt állítás, miszerint az istennő fényesíti meg a többi isteneket is, csupán illúzió lehet. LIBBY: „Moons, smoke, and mirrors in Apuleius' portrayal of Isis".

[349] *rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis, summa numinum, regina manium, prima caelitum, deorum dearumque facies uniformis, quae caeli luminosa culmina, maris salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso* (11, 5)

*nostrae maiestas vindicavit, non habet locu*m *casus infestus. Quid latrones, quid ferae, quid servitium, quid asperrimorum itinerum ambages reciprocae, quid metus mortis cotidianae nefariae Fortunae profuit? In tutelam iam receptus es Fortunae, sed videntis, quae suae lucis splendore ceteros etiam deos illuminat. Sume iam vultum laetiorem candido isto habitu tuo congruentem, comitare po*<m>*pam deae sospitatricis in[n]ovan*ti *gradu. Videant inreligiosi, videant et errorem suum recognoscant: en ecce pristinis aerumnis absolutus Isidis magnae pr*ovi*dentia gaudens Lucius de sua Fortuna triumphat. Quo tamen tutior sis atque munitior, da nomen sanctae huic militiae, cuius non olim sacramento etiam rogabaris, teque iam nunc obsequio religionis nostrae dedica et ministerii iugum subi voluntarium. Nam cum coeperis deae servire, tunc magis senties* ‖ *fructum tuae libertatis*. (11, 15)

Kulcsfontosságú ez a beszéd, hiszen ez az egyetlen eset az egész regényben, amikor egy szereplő — Luciust is beleértve — értelmezi a főcselekményben történteket, nem véletlen tehát, hogy a szakirodalom gazdag történetében hosszú ideig ebből kiindulva magyarázták a *Metamorphoses*t.[350] Mithras olvasatában Lucius szerencsétlen kalandja jellemfejlesztő büntetés volt, amit Fortuna mért rá bujaságáért és kíváncsiságáért. Beszéde második felében a pap az Isis-kultusz propagálására és Lucius megtérítésére használja fel a történetét, sikerrel, ahogy az a folytatásból kiderül. A narrátor csak szóválasztásával kommentálja az elhangzottakat (*Ad istum modum vaticinatus sacerdos egregius*), amely a körmenet közönsége füléig már nem hatolt el, ők ugyanis egészen mást gondolnak Luciusról, miközben bámulják és ujjal mutogatnak rá: *Exin permixtus agmini religioso procedens comitabar sacrarium totae civitati notus ac conspicuus, digitis hominum nutibusque notabilis. Omnes in me populi fabulabantur: Hunc omnipotentis hodie deae numen augustum reformavit ad homines. Felix hercules et ter beatus, qui vitae scilicet praecedentis innocentia fideque meruerit tam praeclarum de caelo patrocinium, ut renatus quodam modo statim sacrorum obsequio desponderetur*. (11, 16)

A rendkívül összetett jelenetből egy sor érdekes tanulság következik. Először is, Lucius a szokásos forgatókönyv szerint lép elő nézőből főszereplővé, ám ezúttal nem hívatlanul és nem is komikus módon. Isis útmutatását követve csatlakozik a körmenethez, és veszi el a rózsakoszorút az érkezését váró főpaptól. Átváltozása e feltételek mellett és a fenséges ünnepi felvonulás díszletei között nevetséges helyett csodálatos látvány, még úgy is, hogy anyaszült meztelenül, teljesen kiszolgáltatott állapotban nyeri vissza emberi alakját. Mindenki őt nézi és ujjal mutogatnak rá, de most nem nevetve és gúnyolódva, hanem megrendülve és ámuldozva. A bohóc két lábon járó csodává változott, aki önmagán túlmutatva az istennő határtalan hatalmát és jóságát bizonyítja.

---

[350] KERÉNYI: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*; MERKELBACH: *Roman und Mysterium in der Antike*; TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" és „Apuleius and metamorphosis"; SCHLAM: „The curiosity of the Golden Ass"; WLOSOK: „Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius"; SANDY: „Knowledge and curiosity in Apuleius' Metamorphoses" és „Serviles voluptates in Apuleius' Metamorphoses"; SMET: „The erotic adventure of Lucius and Fotis in Apuleius' Metamorphoses"; HOOPER: „Structural unity in the Golden Ass"; CALLARI: „Curiositas: simbologia religiosa nelle Metamorfosi di Apuleio" stb.

Másodszor, a főpap beszéde szimbolikus jelentést ad Lucius szamárkalandjainak azzal, hogy felfedi azok meglátása szerinti okát és célját, és isteni értelmet és szándékot állít mögéjük. A balszerencséért a vak, a megmenekülésért a látó Fortuna — azaz Isis — a felelős, és mindez azért történt, hogy a korábban kíváncsi és élvhajhász Lucius megtérjen az istennőhöz, és sokkal értékesebb életet kapjon szolgálataiért cserébe. A tömeg ugyanakkor úgy véli, hogy Lucius csakis páratlan erényességével és erkölcsös életével érdemelhette ki ezt a hatalmas kegyet. És bár átváltozásának összes szemtanúja csodálja őt, az olvasó kénytelen némileg elhatárolódni mind a papok, mind a tömeg véleményétől.

A nevelő célzatú büntetés olvasatának ellent mond ugyanis az a tény, hogy Lucius éppen átváltozása előtt vetette bele magát leginkább a testi élvezetekbe. Az elítélt nővel való légyott elől sem azért menekült el, mert megvilágosodott, és belátta, hogy rossz úton jár, hanem mert féltette az életét a rájuk rontó vadállatoktól. Még percekkel a futása előtt is Parishoz csatlakozott, és az erotikusan csábító Venusnak adta az aranyalmát. Kíváncsisága levetkőzésére sem volt alkalmas szamár alakja, hiszen számtalanszor hivatkozott rá, hogy éppen az állati külső volt a leginkább segítségére abban, hogy mindent feltűnés nélkül kihallgathasson és kikémlelhessen. Szamárléte következésképpen nem hogy leszoktatta volna a kíváncsiságról és a testi élvezetekről, hanem éppen kiteljesítette azokat, és elmerítette bennük. Az sem győz meg minket a *sacerdos egregius* értelmezésének objektív természetéről, hogy Lucius fenntartások nélkül elfogadja annak minden szavát, hiszen ő eddig is elhitt mindent, amit hallott, már amikor nem szorítkozott kizárólag az esztétikai kérdésekre.

A tömeg álláspontja még további kérdéseket vet fel az olvasóban. Egy másik, Mithraséval ellentétes vélemény már puszta létével is annak szubjektivitását, viszonylagosságát hangsúlyozza. A főpap beszéde így „az" értelmezésből „egy" értelmezéssé gyengül,[351] tovább növelve kételyeink súlyát. Ráadásul a tömeg azonnal kiemelkedő erényeket és példaszerű életet tulajdonít Luciusnak, miközben mi olvasók, a másik közönség, jól ismerjük a nevetséges és kiábrándító igazságot. Ismét el kell távolodnunk regénybeli képviselőinktől, a nézőseregtől, és kénytelenek vagyunk rájuk mint hiszékeny, manipulálható, a látszatnak bedőlő birkanyájra nézni. Lucius pedig mégis, újra nevetségessé válik, de már csak az olvasó mindent látó tekintete előtt.

Ha tehát nem példás erkölcseivel, és nem is a tapasztalataiból levont tanulságokkal érdemelte ki főhősünk az isteni segítséget, akkor mivel? Megérdemelte egyáltalán? És pontosan miben is áll ez a segítség, ez a *praeclarum de caelo patrocinium*? Hiszen a már egyébként is tömegesen nyíló rózsa, a Luciusnak kijelölt mágikus ellenszer akkor is visszaváltoztatta volna őt emberré, ha Isis a kisujját sem mozdítja érte. Az isteni pártfogás valódi természetét az ezután következő beavatássorozat világítja meg igazán.

Az első beavatást Lucius a rá váró szigorú önmegtartóztatás miatt egyre csak halogatja, pedig Isis minden éjjel megjelenik álmában, hogy sürgesse: *Nec fuit nox una vel quies aliqua visu deae monituque* <i>*eiuna, sed crebris imperiis sacris suis me, iam dudum*

[351] WINKLER: *Auctor & actor* 209–215.

destinatum, nunc saltem censebat initiari. At ego quanquam cupienti voluntate praeditus tamen religiosa formidine reta<rda>*bar, quod enim sedulo percontaveram difficile religionis obsequium et castimoniorum abstinentiam satis arduam cautoque circumspectu vitam, quae multis casibus subiacet, esse muniendam. Haec identidem mecum reputans nescio quo modo, quamquam festinans, differebam.* (11, 19) Luciusnak tehát még mindig nem akaródzik lemondani a testi örömökről, de később kíváncsisága legyőzi félelmeit: *Nec minus in dies mihi magis magisque accipiendorum sacrorum cupido glis*cebat, *summisque precibus primarium sacerdotem saepissime conveneram petens, ut me noctis sacratae tandem arc[h]anis initiaret.* (11, 21)

Amikor kijelöli a beavatás napját, Isis az egyéb teendők mellett nagy gondot fordít a szertartás költségeinek hangsúlyozására is (*quantoque sumptu deberem procurare supplicamentis … decernit* 11, 22). Lucius mindent bőkezűen megvásárol, és tíznapos böjttel készül a nagy eseményre. A titkos szertartással kapcsolatban aztán Lucius megszólítja, sőt, kioktatja az olvasót: *Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contrahe*<re>*nt* et *aures et linguae illae temerariae curiositatis.* Mit is jelent ez a két mondat? A fiktív olvasó, bár jól tudja, hogy szigorúan titkos misztériumokról van szó, mégis megkérdezi, és szentségtörő kíváncsisággal tudni akarja, mi történt pontosan. Szereplőként felszólalva betolakodtunk tehát a regénybe, csak hogy a szentségtörően kíváncsi Luciusnál is pletykásabbnak bizonyuljunk, és hogy ő koppinthasson rá a mi orrunkra. Ennek ellenére aztán oda is vet néhány hírmorzsát nekünk, meg nem is: *Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo. Igitur audi, sed crede, quae vera sunt. Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi, | nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proxumo. Ecce tibi rettuli, quae, quamvis audita, ignores tamen necesse est.* (11, 23)

A beavatás utáni ünnepségen Lucius újra nagy közönség elé lép, és mindenki a Napistennek öltöztetett főhős fenséges alakját csodálja: *Sic ad instar Solis exornat*o *m*<e> *et in vicem simulacri constituto, repente velis reductis, in aspectum populus errabat.* (11, 24) Lucius révbe érésével, megdicsőülésével és Rómába való hazatérésével véget is kellene, hogy érjen a regény.

Ehelyett egy év múlva újra megjelenik Isis Lucius álmában, és újabb beavatásra sürgeti. A főhős elcsodálkozik a váratlan fordulaton, amelyet végül a papok magyaráznak el neki: *novum mirumque plane comperior: deae quidem me tantum sacris inbutum, a*t *magni dei deumque summi parentis invicti Osiris necdum sacris inlustratum* (11, 27). Tehát az eddig legfőbbként és mindenhatóként bemutatott istennőnél van egy még nagyobb, még „mindenhatóbb" isten, Osiris, aki szintén szolgájának akarja őt. Ez mostmár komoly terhet jelent számára, mert nincs elég pénze a méregdrága szertartásra, de az isten ennek ellenére egyre csak nógatja, úgyhogy kénytelen minden maradék ruháját is eladni: *Iamque saepicule non sine magna turbatione stimulatus, postremo iussus, veste ipsa mea quamvis parvula distracta, sufficientem contrasi summulam. Et id ipsum praeceptum fuerat specialiter: „An tu", inquit, „si quam rem voluptati struendae moliris, laciniis tuis nequaquam parceres: nunc tantas caerimonias aditurus impaenitendae te pauperiei cunctaris committere?"* (11,

28) Miután Osiris misztériumaiba is beavatták, Lucius ügyvédnek áll és meggazdagszik. Újabb pont, ahol véget érhetne a regény.

De az istenek hamarosan egy harmadik beavatást is követelnek. A főhősnek ezúttal már súlyos kétségei támadnak a papok megbízhatósága felől: *Nec levi cura sollicitus, sed oppido suspensus animi mecum ipse cogitationes exercitius agitabam, quorsus nova haec et inaudita se caelestium porrigeret intentio, quid subsicivum, quamvis iteratae iam, traditioni remansisset: Nimirum perperam vel minus plene consuluerunt in me sacerdos uterque; et hercules iam de fide quoque eorum opinari coeptabam sequius.* (11, 29) Egy újabb álom azonban teljesen megnyugtatja, annak ellenére, hogy most a jelenés elfogadható magyarázat helyett csupán mellébeszél, és arra biztatja, kételkedés helyett inkább örüljön a háromszoros isteni kegynek. Az immár gazdag Lucius újra bevásárol, és az utolsó beavatás után a *pastophorus*ok egyik kopaszra nyírt elöljárója lesz, miközben Osiris kérésére folytatja igen jól jövedelmező ügyvédi tevékenységét is.

Luciust tehát mind a második, mind a harmadik szertartás előtt kétségek gyötrik. Ez korábban sosem fordult még elő, jól emlékszünk hiszékenységére és naivitására. Így persze könnyen meggyőzhető: elfogadja az Osiris titkaiba való beavatás szükségességét, és nem merül fel benne az a kérdés sem, hogy miért Isist mutatták be neki a leghatalmasabb istenségként, amikor Osiris még nála is hatalmasabb. A harmadik ceremónia előtt már magyarázatra sincs szüksége ahhoz, hogy megnyugodjon és visszszanyerje a bizalmát. Azon sem gondolkozik el, miért forog minden a pénz körül, és az istenek legnagyobbika miért veszi arra a fáradságot, hogy teljes isteni valójában megjelenjen előtte azért, hogy utasítsa az aranybányaként működő ügyvédi tevékenysége folytatására *pastophorus*ként is. Az olvasó figyelmét mindez nem kerüli el, és azzal a gyanúval hagyja magára Luciust, hogy még a fenséges körítés ellenére is sikerült újra bohócot csinálnia magából.[352]

Összegzés

Mi tehát az olvasó szerepe a *Metamorphoses*ben? A regényben megjelenített számtalan befogadói reakció segít-e az értelmezésben, és hozzájuk képes hol tudjuk elhelyezni a saját olvasatunkat? Milyen viszonyba kerül egymással a fiktív szerző, az *actor* és az *auctor* Lucius, valamint a fiktív és a valós olvasó?

Mindenekelőtt arra derült fény a regény első oldalain, hogy a narrátor teljesen megbízhatatlan, akinek az ítélete semmilyen szempontból nem lehet iránymutató, akkor sem, ha karakterként igen sokszor bújik az olvasó szerepébe, amikor történeteket hallgat és kommentál. Mindenre kiterjedő kíváncsisága és határtalan naivitása következtében bármit hajlandó élvezettel meghallgatni, elhinni és továbbadni. Lucius mint *actor* fáradhatatlanul gyűjtögeti a fantasztikus és botrányos történeteket, azután mint *auctor* elmeséli őket az olvasónak. Bár a két Lucius soha nem egyesül még a re-

[352] Ibid. 223–227.

gény végén sem (az utolsó mondat múlt ideje is távolságot tart közöttük: *Rursus denique qua*<m> *raso capillo collegii vetustissimi et sub illis Syllae temporibus conditi munia, non obumbrato vel obtecto calvitio, sed quoquoversus obvio, gaudens obibam*. 11, 30), mégis ketten együtt alkotják a pletykás fecsegő tökéletes alakját. Már csak ezért sem tekinthetjük visszaváltozását és beavatásait, és ezzel együtt kíváncsisága és kéjvágya háttérbe szorítását véglegesnek. Nehéz elképzelni, hogy egy önmegtartóztató életet élő, tiszteletre méltó pap ilyen szavakkal vezesse be narrátorként a frivol hordó-történetet: *hospitio proxumi stabuli recepti cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam vos etiam cognoscatis volo* (9, 4).

Narrátorunk ugyanakkor többnyire az esztéta távolító nézőpontjából tekint az elbeszélésekre és az eseményekre. Formájuk, szépségük vagy élethű alkotottságuk gyakran fontosabb, mint a bennük foglalt tartalom. Ez az attitűd érdekes kontrasztot alkot magával Luciusszal, akinek éppen csúf állati külseje rejtegeti a sokkal lényegesebb, értékes emberi belsőt. Ahogy szamárként csupa látszólag nem neki való szerepbe bújik, és ezáltal nevetségessé lesz, úgy válik a komikum forrásává a „méltatlan" témákkal foglalkozó, míves próza is. A *pathos* és *bathos* ellentéte a tartalom és a forma elválaszthatatlan egységébe olvasztva fergeteges komédiát eredményez. Lucius visszaváltozásával és a fenség megjelenésével végre összhangba kerül a tartalom és a forma, a komikus ellentét pedig egy szinttel feljebb lép. Most már nem ember és szamár, gyönyörű megformáltság és alantas téma, *pathos* és *bathos*, hanem isten és ember, fenség és tökéletlen komikus szereplők állnak szemben egymással az őket szorosan összeláncoló, különbségeiket mégis felnagyító kötelékben, míg ez az ellentét is fel nem oldódik végül a komédiában. Nem az ember emelkedik fel az istenekhez, hanem az istenek süllyednek alá az emberekhez. A Cupido és Psyche meséjében foglalt jövendölésnek igaza is lett, meg nem is: Psyche felszállt ugyan az Olymposra, de ott csupa féltékeny, kéjvágyó, az embereknél erkölcsileg egyáltalán nem felsőbbrendű isteneket talált, Luciushoz pedig leereszkedett a fenséges Isis, de végül kiderül, a fenség csak a külsőségekben van jelen itt is.

Az *actor* Lucius még egy fontos tanulsággal szolgál: az olvasó és a néző kívülálló szerepe egyáltalán nem biztonságos. Akármikor csöppent vagy lépett be Lucius az előtte csak megfigyelt eseményekbe, egészen a 11. könyvig kivétel nélkül nevetség tárgyává vagy tragédia okozójává vált. Ezt élheti át az olvasó is újra meg újra, mikor a narrátor váratlanul megszólítja, és kívülállóból szereplővé lépteti elő. A fiktív olvasó portréja, amelyet a regényben foglalt történetek természete, az őt megszemélyesítő karakterek befogadói reakciói és a narrátor megszólításai alapján vázolhatunk fel, karikatúra képét mutatja. Ezek szerint az olvasó szentségtörően és gátlástalanul kíváncsi, pletykás, akadékoskodó és kotnyeles — pont, mint Lucius, aki lelkesen igyekszik ezt az öncélú kíváncsiságot olyan szenzációs és botrányos történetekkel kielégíteni, amelyeknek a hétköznapi életben rendszerint nem lehet tanúja az ember (szex, mágia, a rablók élete, házasságtörések és bűntettek). Lucius és az olvasó a fecsegő és a kíváncsi tökéletes párosát alkotják tehát. A 10. könyv végén azonban Lucius cserbenhagyja közönségét a menekülésével, majd a 11. könyvvel is csalódást okoz, hiszen

az olvasó arra számít, a narrátor itt is azt teszi majd, amit eddig, és mindent elmesél. Lucius figyelmeztetése az isteni titkok sérthetetlenségére azt az üzenetet hordozza, hogy az ő kíváncsisága már elmúlt, miközben az olvasóé csak rosszabb lett, hiszen szentségtörésre akar vetemedni. Végül mégis mond néhány szót a beavatásáról, hiszen mint vérbeli fecsegőnek, továbbra is a közönsége a legfontosabb.[353]

A történetek és események regényen belüli hallgatói és nézői az olvasónak még egy fontos jellemzőjéről árulkodnak. A közönség számára, ha a beszélő elég meggyőző, akkor a *veritatis imago* és a *veritas* egyenrangúvá és egymással akárhányszor kicserélhetővé válik.[354] Egy ügyes előadó úgy rángatja zsinóron a közönségét, ahogy akarja. Az olvasó ezáltal, de még a regény váratlan fordulatai által is átérezheti saját manipulálhatóságát. A *veritatis imago* a beszélő nézőpontjától függ, lehet a rabló a hős és az áldozat a gazember, lehet a szerető a pozitív, a megcsalt és rászedett férj a negatív figura, és lehet a gyilkossági kísérletben segédkező szolga ártatlan, míg az erényes fiú bűnös. A közönség a rendelkezésére álló információk alapján vagy látja a valóságot, vagy nem.

Itt válik lényegessé, hogy a szerző kinek a szemszögét osztja meg velünk, olvasókkal. Mikor a szereplő nézőpontján osztozunk, épp annyira lepnek meg minket az események fordulatai, mint őt. Van, hogy a regénybeli közönség is ezt a nézőpontot kapja, csak a végén máshogy értékeli a történteket, mint a szereplő (ld. pl. Thelyphron), de olyan is, hogy a publikum tud valamit, amit sem a szereplő, sem az olvasó nem ismerhet (ld. pl. Nevetés-ünnep). Aztán fordul a kocka, és mi olvasók vagyunk birtokában olyan információnak, aminek a közönség nem (ld. pl. „Phaedra"), így azonnal reflektorfénybe kerül annak befolyásolhatósága.

A sok ráadás és *variatio* a meglepetések erejét fokozza. A már korábban is szerepeltetett alaphelyzet, karakterek és történések az ismerősség illúzióját keltik, csak hogy egy váratlan fordulattal ledöntsék azt. A korábbi változatnál kialakított értelmezés a következőnél már nem működik, az olvasó nem mozoghat a bejáratott ösvényeken, mert a szerző mindig kizökkenti valami meglepő, nem várt változtatással vagy szimmetriát megbontó ráadással. Bármikor hisszük is azt, hogy kiismertük a szerző stratégiáját, csalódnunk kell, és a 11. könyv egésze erre a leghatásosabb példa. A szerző mindig felsőbbrendű, mindig előttünk jár, ostoba narrátora pedig még a kezére is játszik félrevezető kommentárjaival.

Az olvasó tehát szereplővé lett, mintegy második Luciusszá, aki épp annyira nevetséges, mint a főhős. Ha pedig a valós olvasó nem kívánja magára ölteni a szentségtörően és gátlástalanul kíváncsi, akadékoskodó, kotnyeles és tökéletesen manipulálható pletykafészek jelmezét, el kell határolódnia a fiktív olvasó alakjától. Bár nem azonosulhatunk a nekünk kínált szereppel, a *Metamorphoses* univerzumában mégis teljesen helyénvaló az efféle közönség jelenléte. A *veritatis imago* képes *veritas*ként működni a fiktív világban, és mi eljátszhatjuk, hogy elhisszük, mindez megtörtént, és hogy gátlástalanul kíváncsiak, akadékoskodók, kotnyelesek és manipulálhatóak vagyunk — de

[353] KIRICHENKO: „Satire, propaganda and the pleasure of reading" 360–367.

[354] A gorgiasi retorika szerint ez nem feltétlenül baj: ld. a következő fejezet bevezető részét.

csak míg olvassuk a regényt. A játékos rétor, a felsőbbrendű szerző pedig épp ilyen bravúrral kelti életre a tartalom és forma, a *veritas* és *veritatis imago* kettősségét meggyőző erejével és választékosan gyönyörködtető stílusával.

5. fejezet

Meggyőzés és esztétikum

A Metamorphoses *stílusa*

A fiktív elbeszélések is hihetőségre törekszenek. A kitalált történetek erkölcsi alapon történő megítélése — hazugság-e a fikció? — évszázadokon átívelő vitát váltott ki a görög-római irodalomban. A témáról részletesen szóltak már mások,[355] a második szofisztika szellemében élt és alkotott Apuleius[356] regényének vizsgálata során talán elegendő lehet a szofista Gorgias véleményét felidézni.[357] A Kr. e. V. században élt vándorszónok költőies stílusával és a beszéd mindenhatóságáról alkotott nézeteivel kivívta utókora rosszallását.[358] A morális probléma, nevezetesen a valótlan dolgok meggyőző formában történő előadása, a „becsapás" kérdése Gorgias következő kijelentésében gyökerezik: „A szó nagy úr, amely igen parányi és teljesen láthatatlan testével a lehető legistenibb tetteket hajtja végre."[359] Szerinte a jól és művészien megírt beszéd a valóság látszatát is képes valóságként feltüntetni. Az efféle becsapás azonban nem bűn, mert a művészi ráhatás következménye, és a becsapott hallgatóság sem ostobaságáról, hanem művészi érzékenységéről tesz tanúbizonyságot.[360] A költői megindítás eszközei az ún. gorgiasi figurák (*antithesis*, *isokólon*, *parison*, *homoioteleuton*), a gondolatritmuson alapuló pergő prózaritmus, a különleges szóválasztás és a merész, már-már modernnek tűnő metaforák.[361]

---

[355] GILL — WISEMAN: *Lies and fiction in the ancient world.* Az antik regény műfajának hasonló, moralista megközelítéséről ld. még az 1. fejezet *Valóság — fikció* pontját is.

[356] HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist.*

[357] Apuleius épp olyan büszkeséggel vallotta magát platonista filozófusnak, mint rétornak, a gorgiasi szemléletmód mégis közelebb áll hozzá, mint a platóni. Platón a fikció létjogosultságát csak az igazság közvetítőjeként betöltött szerepében látja. A kitalált történet célja mindig a hasznosság, tanítás, sőt, akár propaganda, magja pedig egyértelmű morális igazság kell, hogy legyen. (PL. R. 10.) ADAMIK: „Platón"; REARDON: *The form of Greek romance* 62–69. A *Metamorphoses* „igazsága" azonban korántsem egyértelmű, ráadásul legfőbb céljaként a szórakoztatást, gyönyörködtetést jelöli meg, és elsősorban az érzelmekre kíván hatni. Platón ez utóbbit is határozottan elítéli (10, 605).

[358] Ld. pl. Platón *Gorgias* című dialógusát.

[359] *Λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὅς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ.* GORG. Hel. 8. Ford.: ADAMIK: „Gorgias" 21.

[360] Ez a felfogás tükröződhet Lucius szavaiban, amikor Aristomenes története előtt ostobának bélyegzi a hinni nem hajlandó, szkeptikus útitársát (1, 3). KEULEN: „Swordplay-wordplay" 162–164.

[361] ADAMIK: „Gorgias" 21–28.; REARDON: *The form of Greek romance* 55–57.; MORGAN: „Make-believe and make believe" 180–181.

Gorgias tehát lefektette a mai szakirodalomban *fictive belief* vagy *willing suspension of disbelief* néven szereplő elmélet legelső alapjait,[362] és a költői, figurális-retorikus stílussal hozta összefüggésbe. Számára tehát a stíluseszközök az érzelmi meggyőzés kellékei.[363] Ezek az eszközök ugyanakkor a művészi szöveg ismertetőjelei is, tehát egyszerre indítanak meg, és hívják fel a figyelmet az alkotottságra. A segítségükkel a hallgatóságban kiváltott hit következésképpen szintén kettős természetű: a valóság látszatának valóságként való elfogadása a művészi szöveg esztétikai élvezetével párosul játékos és mozgalmas dialektikában.

Jelen fejezetben a fenti szempontok szerint vizsgálom Apuleius stílusát.[364] Mielőtt ebbe belefognánk, tekintsük át, hogy a stíluson kívül milyen más eszközöket alkalmaz szerzőnk a hihetőség megteremtésére, és ezzel egy időben hogyan emlékezteti olvasóját újra meg újra története kitalált természetére!

A HIHETŐSÉG STRATÉGIÁI ÉS DEKONSTRUKCIÓJA

A *Metamorphoses* narrátorának egyes szám első személyű elbeszélése szükségszerűen felveti a „honnan tudod?" kérdését.[365] Azon túl, hogy Lucius rendszerint megválaszolja ezt a többnyire implicit, néha explicit kérdést, más eszközöket is bevet, hogy története megfeleljen a hihetőség kritériumainak. Cicero megfogalmazása szerint ezek a következők: *Probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea quae solent apparere in veritate; si personarum dignitates servabuntur; si causae factorum exstabunt; si fuisse facultates faciundi videbuntur; si tempus idoneum, si spatii satis, si locus o*<p>*portunus ad eandem rem qua*

---

[362] Erre Platón is utal *Az állam* című művében (10, 605). REARDON: *The form of Greek romance* 66–68. szerint itt bukkan fel először ez az elmélet, de én úgy vélem, csírájában már Gorgiasnál is megvan, mivel megkülönbözteti a művészet általi, jó szándékú „hiszékenységet" az egyszerű ostobaságtól. Ld. még FEENEY: „Towards an account of the ancient world's concepts of fictive belief"

[363] Perelman úgy fogalmazza meg a láttatás követelményét, hogy a láttatni kívánt elemeket jelenlévőként kell ábrázolni, minthogy a jelen lévő dolgok hatnak a legerősebben az érzékekre és érzelmekre. Ennek lényegét már a *Rhetorica ad Herennium*ban is megtalálhatjuk: *Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium est res ante oculos esse videatur.* (4, 68) A jelenlévőségnek, a szemléletességnek ebben a megteremtésében rejlik az alakzatok jelentősége. PERELMAN — OLBRECHTS-TYTECA: „Presentation of data and form of the discourse"; ADAMIK: „Perelman és a gyakorlati érvelés". 36–37.

[364] A retorikai kritika lényeges része a stílus, az *elocutio* vizsgálata. A stílus választások sorozata a nyelv adta lehetőségek közül a tárgyra, a műfajra, az alkalomra, szándékra, szerzőre és főképp a közönségre való tekintettel, tehát a szerző által elérni kívánt hatás fontos eszköze. CORBETT: „Introduction" XXV–XXVII. A stílus mint a realizmus eszköze másként működik az antik, és másként a modern regényben. Az antik regényben például a szereplők szavai többnyire ugyanazt a stílust képviselik, mint a narrátor elbeszélése, így a stílus a jellemek bemutatásában nem játszik szerepet. A. Laird ebből arra következtet, hogy az antik regényben a stílus egyáltalán nem szolgálja a valósághűség megteremtését, sőt, sokszor éppen szembe is megy vele. Véleményem szerint azonban az érzelmi meggyőzés és a szemléletes ábrázolásmód mind a hihetőséget fokozza. LAIRD: „Approaching style and rhetoric" 201–217.

[365] BOOTH: *The rhetoric of fiction* 150–165.

de re narrabitur fuisse ostendetur; si res et ad eorum qui agent naturam et ad vulgi morem et ad eorum qui audient, opinionem accommodabitur. Ac veri quidem similis ex his rationibus esse poterit. (De inventione 1, 29) *Probabile autem est id quod fere solet fieri aut quod in opinione positum est aut quod habet in se ad haec quandam similitudinem, sive id falsum est sive verum.* (Ibid. 1, 46)

Az elbeszélésnek tehát egyfelől összhangban kell lennie a valósággal, másfelől pedig meg kell felelnie a történet belső logikájának is. A paradoxográfia írói ezzel szemben éppen az elbeszélt dolgok hihetetlenségének hangsúlyozásával próbáltak hitet ébreszteni olvasóikban.[366] Ezt a módszert alkalmazza Apuleius is, amikor Lucius szájába adja a következő szavakat: *Tu vero crassis auribus et obstinato corde respuis quae forsitan vere perhibeantur. Minus hercule calles pravissimis opinionibus ea putari mendacia, quae vel auditu nova vel visu rudia vel certe supra captum cogitationis ardua videantur; quae si paulo accuratius exploraris, non modo compertu evidentia, verum etiam factu facilia senties.* (1, 3) *„Ego vero", inquam, „nihil impossibile arbitror, sed utcumque fata decreverint, ita cuncta mortalibus provenire: nam et mihi et tibi et cunctis hominibus multa usu venire mira et paene infecta, quae tamen ignaro relata fidem perdant."* (1, 20)

Mindez a „hihetetlen, de igaz" történetek mintájára amolyan „miért is ne?" jellegű nyitottságra buzdítja az olvasót. Ugyanakkor, ahogy az előző fejezet elején is bemutattam, a szerző ezzel egy időben le is rombolja a hatást Lucius kijózanítóan naiv és ostoba jellemének ábrázolásával. A Diophanes-történet esetében a narrátor érvelése (*„Sunt", aio, „prima huiusce divinationis experimenta; nec mirum, licet modicum istu*m *igniculum et manibus humanis laboratum, memorem tamen illius maioris et caelestis ignis velut sui parentis, qui*d i*s si*t *editurus in aetheris vertice, divino praesagio et ipsum scire et nobis enuntiare"*) már többszörös cáfolatot kap. Lucius személye mellett Milo története is megkérdőjelezi a mondottakat, miközben Diophanes jóslata, miszerint Lucius kalandjait könyvekben fogják megörökíteni (*Mihi denique proventum huius peregrinationis inquirenti multa respondit et oppido mira et satis varia; nunc enim gloriam satis floridam, nunc historiam magnam et incredundam fabulam et libros me futurum.* 2, 12), szellemes módon emlékezteti az olvasót a kezében tartott regényre, és a fiktív jóslat valóságtartalmának kérdését egy fiktív bizonyíték felmutatásával vicceli el.

A valósághűség, a realizmus egyik eszköze a görög regényeknél elterjedt, történetírás ihlette cím: az *Aithiopika*, *Babylóniaka*, *Ephesiaka* történelmi mű illúzióját keltik. Hasonló a hatása, ha a szerző a cselekményét a valós történeti múltba helyezi. Charitón műve valóban élt történelmi személyeket szerepeltet egy konkrét történelmi korban: Kallirhoé Hermokratés lánya, Chaireas pedig Aristón fia, akikről Thukydidés (7, 39, 2) és Plutarchos (Nikias 20) is említést tesz. Az események Egyiptomnak a Kr. e. 360-as években történt, Perzsia elleni lázadása idején zajlanak. A számos anakronizmus ellenére az illúzió működik.[367] A *Metamorphoses* ezzel szemben — az ephesosi

[366] MORGAN: „Make-believe and make believe" 188., 196.
[367] Ibid. 197–200.

Xenophón és Longos regényéhez hasonlóan — a jelenben játszódik, és éppen ezért a kortárs közönség számára ismerős világot mutat be.

A realizmust erősítik a valós földrajzi helyszínek. Charitón története Syrakusában indul, az ephesosi Xenophóné Ephesosban, Achilleus Tatiosé a föníciai Tyrében, Longosé a lesbosi Mytilénében, Héliodórosé pedig a Nílus torkolatánál. A *Metamorphoses* prológusa szinte hemzseg a földrajzi nevektől: H*ymettos Attica et Isth[o]mos Ep*h*yrea et Taen*a*ros Spartiaca, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est; ibi linguam At*<t>*idem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeeunte aggressus excolui.* (1, 1) A beszélő ezzel a római akháj elit tagjának vallja magát, és hangsúlyozza származása régiségét és előkelőségét, ezzel is fokozva saját szavahihetőségét.

Lucius is hasonló stratégiával indítja történetét.[368] A cselekmény Thessaliába vezető utazásával kezdődik, a későbbiekben pedig bebarangolja Hellast, és végül Rómában köt ki. Thessalia, mint a történések kezdőpontja, nemcsak a külső valósághoz kapcsolja az elbeszélést, hanem annak várható természetét is előre jelzi, hiszen a terület neve a köztudatban elválaszthatatlanul egybefonódott a boszorkánysággal.[369] A narrátor egy mondatba sűríti úti célja megnevezését más hírességekkel: *Thessaliam — nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac mox Sexto philosopho nepote eius prodita gloria*<m> *nobis faciunt — eam Thessaliam ex negotio petebam.* (1, 2) Ez is kettős célt szolgál, amennyiben a platonista Plutarchos és Sextus rokonságával valós személyekhez köti Luciust, és tekintélyt is ad neki.[370]

A rokonság kérdése újra előkerül, amikor Lucius találkozik Byrrhenával (*nam et familia Plutarchi ambae prognatae sumus*), aki utal a főhős apjának nemesi származására is: *Nec aliud nos quam dignitas discernit, quod illa clarissimas, ego privatas nuptias fecerimus.* (2, 3) Lucius előkelő társadalmi helyzetéhez széles körű műveltség is társul. Fotis nem egyszer hivatkozik kedvese tanultságára: *„Heus tu, scolastice", ait, „dulce et amarum gustulum carpis"* (2, 10); *„Sed melius de te doctrinaque tua praesumo, qui praeter generosam natalium dignitatem, praeter sublime ingenium sacris pluribus initiatus profecto nosti sanctam silentii fidem"* (3, 15). Műveltségét bizonyítja is Lucius többek között mitológiai utalásokkal (*meque statim utpote pugna* <t>*rium latronum in vicem Geryoneae caedis fatigatum, lecto simul et somno tradidi* 2, 32; *videt hercules memorandi spectaculi scaenam, non tauro, sed asino dependentem Dircen aniculam* 6, 27 stb.), ám mindez mit sem ér a valós élet hányattatásai közben, melyek során rendszerint bohócot csinál magából.

Lucius tehát — ahogy Isis papja, Mithras is megfogalmazza üdvözlő beszédében (*Nec tibi natales ac ne dignitas quidem, vel ipsa, qua flores, usquam doctrina profuit* 11, 15) —

---

[368] Lucius és az előszó beszélője nem ugyanaz. Arra a kérdésre, hogy ki lehet, több megoldás is született. Ld. pl. HARRISON: „The speaking book"; SMITH: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses"; WINKLER: *Auctor & actor* 200–203.; HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 228.; KAHANE: „Antiquity's future"; MAY: *Apuleius and drama* 110–115.; CARVER: *The Protean ass* 174–182. és a 3. fejezetet.

[369] PHILLIPS: „The witches' Thessaly".

[370] MASON: „The distinction of Lucius in Apuleius' Metamorphoses".

nem váltja be a híres ősök, az előkelő rokonság és a tanulmányai által felkeltett várakozásokat. A hagyományosan tekintélyt adó külsőségek nem képesek fenntartani a narrátor hitelét.

Az általános igazságok, *sententiá*k is a jól ismert, külső valósághoz közelítik az elbeszélést. A görög regényírók előszeretettel alkalmazták ezeket, különösen Achilleus Tatios, aki egész oldalakat szentel a könnyekről (6, 7), a csókokról (2, 8) vagy az álmatlan éjszakákról (1, 6) szóló elmélkedéseknek.[371] Apuleiusnál egy kiemelkedően különleges példát találunk a *sententiá*ra. Gazdája, a kertész azért lepleződik le üldözői előtt, mert a szamár Lucius kilesett az ablakon, és meglátták az árnyékát. A narrátor ettől az eseménytől eredeztet egy igen elterjedt közmondást: *Unde etiam de prospectu et umbra asini natum est frequens proverbium.* (9, 42) Itt azonban nem is egy, hanem rögtön két *proverbium*ra utal. Az egyik a szamár árnyékáról (*ὄνου σκιά*) szól, és Aristophanéstől Lukianosig[372] több helyen is előfordul a görög irodalomban apróság, szóra sem érdemes, jelentéktelen dolog értelemben. A másik a leselkedő szamárról (*ὄνου παράκυψις*) Menandros *Hiereia* című, töredékekben fennmaradt komédiájában szerepel. A történet szerint egy fazekas csirkéket tartott a műhelyében. Egy gazdája által arra hajtott szamár belesett az ablakon, és ezzel annyira megijesztette a csirkéket, hogy azok ripityára törték az elkészült edényeket. A fazekas feljelentette a szamár hajtóját, akit így egy szamár leskelődése miatt vontak felelősségre. A mondást az abszurd módon jelentéktelen dolgok miatti perek áldozataira alkalmazták.[373] A Lucius által egybemosott közmondások az apró és lényegtelen dolgok nevetséges felnagyítására és eltúlzására utalnak tehát. Lucius kíváncsi leskelődése valóban megmosolyogtatóan aránytalan viszonyban van a következményeivel, nevezetesen a kertész lelepleződésével és várható halálbüntetésével. Más párhuzam azonban nem található a szólás és a történet között, hiszen a kertész és a katona nem éppen „a szamár árnyékán" veszekedtek, és a kertészt sem „a szamár leskelődése" miatt zárták börtönbe. Lucius

---

[371] MORGAN: „Make-believe and make believe" 202.

[372] *Φιλοκλέων*
εἰ μή μ' ἐάσεθ' ἥσυχον, μαχούμεθα.
Βδελυκλέων
περὶ τοῦ μαχεῖ νῷν δῆτα;
Φιλοκλέων
περὶ ὄνου σκιᾶς. (AR. *Vespae* 190–191.)
„Philokleon:
Békével hagyjatok, mert megverekszünk!
Bdelykleon:
Verekszel, mért?
Philokleon:
« Szamár árnyékaért. »" (Ford. Arany J.)
ἀλλὰ πάντες, ὡς ἔπος εἰπεῖν, περὶ ὄνου σκιᾶς μάχονται οἱ φιλοσοφοῦντες (LUC. Herm. 71.)
„… őszintén szólva, minden filozófus a szamár árnyékáért küzd" (Ford. Fein J., 558.) Aisópos is írt egy mesét a szamár árnyékáról. A regényben felismerhető aisóposi mesékről ld. MASON: „Fabula Graecanica" 232.

[373] EDMONDS: *The fragments of Attic comedy* 637.

szellemesnek szánt eredetmagyarázata kiforgatja, és összemossa a közmondások hagyományos jelentését, így a *sententiá*k realizmust fokozó hatását is aláássa.

Az elbeszélés módja is erősítheti a valósághűség illúzióját. A XX. század elején az irodalomkritikában nagy hangsúlyt kapott *telling/showing* ellentét[374] Quintilianus megfogalmazásában így hangzik: *Insequentur enargeia, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.* (Inst. 6, 2, 32) Charitón például kifejezetten a *dicere* embere, amikor a történetíró álcáját öltve meséli el Kallirhoé hányattatásait. Szerepének megfelelően mutatkozik be a regény prológusában, és mindentudó narrátorként, az időbeli rendet szigorúan megtartva számol be az eseményekről. Héliodóros módszere már teljesen más, az ő vezérlő elve az *enargeia*, amennyiben a valóság szinte áttetszően ügyes *mimésis*ével azt az érzetet kelti, mintha az események közvetítő nélkül, a szemünk előtt peregnének. Mindkét módszer célja a fikció leplezése.[375]

Apuleius nagyszerűen ötvözi a kettőt hol úgy, hogy egymást erősítsék, hol úgy, hogy egymást gyengítsék. Jó példa az előbbire, hogy Milót a városszéli kocsmáros megrögzött zsugorinak mutatja be (1, 21), és kopott, szegényesen bútorozott házával, a rablóktól való rettegésével, Luciust csak szavakkal jóllakató vacsoráival annak is bizonyul. Az utóbbit pedig a narrátor betételbeszélésekhez fűzött kommentárjai illusztrálhatják, amelyek sokszor éles ellentétben állnak a történetek igazi természetével (ld. pl. a molnár történetét, amelyet *fabula suavis*nak nevez a narrátor, vagy a happy enddel végződő „Phaedra"-történetet, amelyet pedig tragédiának hív).

A vérbeli szofista Apuleius számára egyébként nem is lehet túl vonzó a láthatatlanság, így minden alkalmat megragad arra, hogy széles körű műveltségét, retorikai jártasságát, művészi tehetségét csillogtassa. Jó lehetőséget ad erre a sok *ekphrasis* (Actaeon és Diana szobra 2, 4; Cupido palotája 5, 1; természeti tájak 4, 6 és 6, 14; Isis epifániája 11, 3–4; Paris ítélete 10, 30–32), az irodalmi utalások rengetege, amelyről a 3. fejezetben szóltam részletesen, továbbá más érdekességek felvonultatása (az elefánt vemhességének idejéről 1, 9; a teli gyomorral látott álmokkal kapcsolatos orvosi nézetek 1, 18; az epebaj gyógymódjairól 10, 25; utalás a *lex Iulia de adulteriis*re 6, 22; a veszettség tudományos magyarázata 9, 3; az Isis-kultusz kulisszatitkai a 11. könyvben), amely a szerző rendkívül széles érdeklődési körét és műveltségét mutatja meg.[376]

Ezen kívül bár Lucius, a nemes és tanult görög ifjú beszéli el a regényt, a mögötte rejtőzködő római író időről időre önmagára tereli a figyelmet. Itt érdemes szót ejteni

---

[374] BOOTH: *The rhetoric of fiction* passim.

[375] MORGAN: „Make-believe and make believe" 205–215.; további hasonló módszerekért ld. még HANSEN: „Strategies of authentication in ancient popular literature" és LAIRD: „Fiction, bewitchment and story worlds".

[376] HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 220–226.

a sok vitát kiváltott[377] *Madaurensem* jelzőről, amelyet az Asinius Marcellus álmában megjelenő Osiris használ — a pap értelmezése szerint — Lucius megnevezésére: *Nam sibi visus est quiete proxima, dum magno deo coronas exap|tat, … et de eius ore, quo singulorum fa[c]ta dictat, audisse mitti sibi Madaurensem, sed admodum pauperem, cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari providentia.* (11, 27) Harrison[378] Van der Paardt[379] és Penwill[380] nyomán kidolgozott, szellemes megoldása összhangban van Apuleiusnak az egész regényt átható szofista magamutogatásával. Van der Paardt már felhívta a figyelmet arra, hogy a *Madaurensem* egy metalepszis, a szerző betörése az elbeszélésbe, tehát különböző narratív szintek pillanatnyi, szándékos összemosása. Harrison ezt egy másik hellyel hozza összefüggésbe, ahol szintén metalepszis szerepel: *Sed Apollo, quanquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem sic Latina sorte respondit.* (4, 32) A *propter Milesiae conditorem* éppen úgy Apuleiusra utal, ahogy a *Madaurensem*. A tréfa az olvasónak szól, aki nyilvánvalóan tisztában van azzal, hogy a regény szerzője Apuleius, és nem Lucius. Penwill úgy oldotta meg a *Madaurensem* problémáját, hogy azt metonímiaként értelmezte, mégpedig a szerző nevét a könyv helyett alkalmazó, elterjedt gyakorlat szerint. Amit tehát Osiris megjósol Asiniusnak, az nem a Luciusszal való találkozása, hanem a papnak a madaurai férfi könyvében való jövőbeni szereplése. Harrison ezt azzal egészíti ki, hogy a jóslatban megígért *studiorum gloriá*t sem saját érdemeivel éri el Lucius, hanem Apuleius regénye által. Ez a hely tehát szépen rímel Diophanes jóslatára, amely szintén Luciust kecsegtette nagy hírnévvel és irodalmi babérokkal, melyet végül az általa reméllthez képest ellentétes előjellel, Apuleius szatirikus történetének főhőseként nyer el.[381]

Bár a *Metamorphoses* bevallottan *fabula Graecanica*, Apuleius számos helyen emlékeztet saját rómaiságára. Például Lucius Nevetés-ünnepi meghurcoltatásán vádlója így szól a néphez, noha mindannyian görögök: *Quirites sanctissimi* (3, 3). Venus a Circus Maximusban található *metae Murtiae*nál kínál jutalomcsókokat annak, aki megtalálja Psychét (*Si quis a fuga retrahere vel occultam demonstrare poterit fugitivam regis filiam, Veneris ancillam, nomine Psychen, conveniat retro metas Murtias Mercurium praedicatorem, accepturus indiciv[i]ae nomine ab ipsa Venere septem savia suavia et unum blandientis adpulsu linguae longe mellitum* 6, 8). A Venus Murtia szentélye után elnevezett oszlopsor prostituáltak vára-

---

377 Néhányan szövegromlásként próbálták javítani a problémás kifejezést (GRIFFITHS: *Apuleius of Madaduros. The Isis book* 334. és VAN DER PAARDT: „The unmasked « I »"), de a többség szerint a jelző szándékosan teremt kapcsolatot Lucius és Apuleius között, és a 11. könyvben foglalt beavatás-történet önéletrajzi jellegére utal (NOCK: *Conversion* 138–155., FESTUGIÈRE: *Personal religion among the Greeks* 68–89., DODDS: *Pagan and Christian in an age of anxiety* 3.; ld. még az 1. fejezet *Valóság — fikció* pontját). Winkler szerint a szerző a prológushoz hasonlóan itt is szándékosan zavarja össze az olvasót a narrátor személyével kapcsolatban, és megválaszolatlanul lebegteti az önéletrajzi értelmezés kérdését. *Auctor & actor* 199. és 218–219.

378 HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 229–235.

379 VAN DER PAARDT: „The unmasked « I »"

380 PENWILL: „Ambages reciprocae: reviewing Apuleius' Metamorphoses"

381 Ld. még SMITH: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses" 530–534.

kozóhelye volt, tehát az erre való utalás pikánsan és szemtelenül humoros.[382] Iuppiter a *lex Iulia de adulteriis*re hivatkozik, amikor Cupido szemére hányja saját félrelépéseit: *… istud pectus meum, quo leges elementorum et vices siderum disponuntur, convulneraris assiduis ictibus crebrisque terrenae libidinis foedaveris casibus contraque leges et ipsam Iuliam disciplinamque publicam turpibus adulteriis existimationem famamque meam laeseris.* (6, 22) Mindezek, valamint a római irodalmi hagyományokhoz való erős kötődés[383] újra és újra a szerző rómaiságát hangsúlyozzák a görög elbeszélővel szemben.

A szofista írók számára az irodalmi kommunikáció alapvető módja az élő szónoklat volt. A fiktív elbeszélés sokkal kevesebb alkalmat ad a szerző számára az önreklámozásra és műveltsége fitogtatására. Mint fentebb láthattuk, Apuleius mégis megtalálta azokat a lehetőségeket, amelyek segítségével úgy tudja magára irányítani a figyelmet, hogy nem beszél önmagáról.[384]

A görög regények elbeszélői — Achilleus Tatiosét leszámítva — mindentudó narrátorok. Lucius egyes szám első személyben elmesélt története, mint fentebb is írtam, újra és újra felveti a „honnan tudod?" kérdését. Apuleius igen nagy figyelmet fordít az efféle elbeszélésmód következetes és hihető megvalósítására.

Először is nem eleve adott, hanem felfedezendő tény a szereplők neve. Aristomenes neve az elbeszéléséből derül ki (1, 6), Fotisé Milo parancsából (1, 23), Pamphiléé Byrrhena figyelmeztetéséből (2, 5), Thelyphroné Byrrhena megszólításából (2, 20) és így tovább. A regény 9–10. könyvében már nem sok névre derül fény: az itt következő történetek szereplői egyszerűen *mulier*, *uxor*, *maritus*, *adulter*, *filius*, *soror*, *frater*, *pater*, *mater* és *noverca*, de még gazdáit is csak *pistor*, *hortulanus*, *miles*, *pistor dulciarius* és *cocus* neveken emlegeti Lucius. Ezzel egyrészt megoldódik a rengeteg új név megismerésének a problémája, másrészt erős hangsúlyt kap a gazdák felgyorsult cserélődése, Lucius hozzájuk fűződő érzelemmentes viszonya, valamint a történetek szereplőinek archetipikus és általánosítható jellege.[385]

K. Dowden hívja fel a figyelmet arra, hogy Apuleius rendkívül gyakran, pontosan ötvenszer használja regényében a *scilicet* szót, amely segít fenntartani azt a látszatot, hogy a beszélő nem tényeket, hanem saját véleményét közli, így a kifejezés a hihetőséget fokozza.[386]

Lucius a *Metamorphoses*ben a saját életéről, tapasztalatairól mesél, ezeknek tehát — megbízhatatlan ítéletű narrátori szerepe ellenére — ő a leghitelesebb forrása. A betéttörténetek esete ezzel szemben azért különleges, mert azok nem Lucius életének eseményeit beszélik el, ezért a narrátornak mindig ügyelnie kell a „honnan tudod?" kielégítő megválaszolására. Erre háromféle megoldást is találhatunk a regényben. Az

---

[382] GRAVERINI: „Corinth, Rome and Africa: a cultural background for the tale of the ass" 70.

[383] Ld. a 3. fejezetet.

[384] HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 232.

[385] Erről részletesebben ld. FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 156–161. A nevekről ld. még HIJMANS: „Significant names and their function in Apuleius' Metamorphoses"; BROTHERTON: „The introduction of characters in Apuleius".

[386] DOWDEN: „Apuleius and the art of narration" 422–425.

első három könyvben olyan történetek sorakoznak, melyeket közvetlenül Luciusnak mesél el valamely másik szereplő a saját szavaival és a saját tapasztalatai alapján (Aristomenes, Diophanes, Thelyphron, Fotis történetei). Szamárrá változása után Lucius „láthatatlan" szem- és fültanúvá válik, így az eztán következő elbeszéléseknek ő már nem elsődleges közönsége, hanem inkább kihallgatója lesz. A hosszú füleit hegyező szamár mellett meséli el tehát valamely másik szereplő egy vagy több főből álló hallgatóságának, saját szavaival, a hol vele, hol másokkal megesett, hol kitalált történeteket (a rablók, Plotina, Cupido és Psyche, Charite halála, Philesiterus és Arete, a posztós, a három fivér halálának történetei). Végül pedig a *Metamorphoses* 8–10. könyveiben leggyakrabban alkalmazott megoldás szerint Lucius a saját szavaival meséli el azokat a történeteket, amelyeket utazása során hallott, illetve látott (a rabszolga halála, a hordó, a molnár, a „Phaedra" és az elítélt nő esete).

Az előtte mint szemtanú előtt zajlott események betételbeszélésként való meggyőző előadása veti fel a legtöbb problémát. Csak a molnár története tartozik ebbe a kategóriába, és Lucius itt több alkalommal szóba is hozza, hogy hogyan juthattak tudomására a házasságtörő asszony egyébként titkos üzelmei. Mindenekelőtt hálát ad szamár külsejének azért, hogy annak rejtekében bármit ki tud lesni és hallgatni (*Nec ullum uspiam cruciabilis vitae solacium aderat, nisi quod ingenita mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parvi facientes libere, quae volunt, omnes et agunt et loquuntur* 9, 13). Ezután az asszony jellemzésének részeként elmondja, milyen megmagyarázhatatlanul kegyetlen módon bánt vele, szegény, védtelen szamárral, majd újra saját hosszú füleit dicséri (*isto tamen vel unico solacio aerumnabilis deformitatis meae recreabar, quod auribus grandissimis praeditus cuncta longule etiam dissita facillime sentiebam* 9, 15). Mindezzel tehát elhelyezi magát az események közvetlen közelében, és meggyőzi az olvasót arról, hogy azokat valóban módjában állt végignézni és -hallgatni.

A vacsora előtt újra biztosítania kell szavahihető szemtanúi pozícióját: *Ergo igitur meti*<s> *die propinquante helcio tandem absolutus refectuique secure redditus non tam hercules laboris libertatem gratulabar quam quod revelatis luminibus libere[t]iam cunctas facinorosae mulieris artes prospectare poteram*. (9, 22) A posztós története után az itatásra hajtott állatcsapat tagjaként, a Philesiterust bujtató teknő mellett elhaladva nyílik alkalma egy pillanatra szereplővé válni, és leleplezni a szeretőt.

A molnárné elüldözése után az asszony gonosz mesterkedései kívül kerülnek Lucius látóterén, így ezek elbeszélése újabb, külön indoklást kíván. Ekkor szólal fel az olvasó (*Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumenta*beris: *„Unde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini conten*tus, *quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint, scire potuisti?"* 9, 30), akinek ezennel explicitté vált kérdése eddig is folyamatosan a narrátor feje fölött lebegett. Lucius most sem késlekedik a válasszal: a molnárné és a boszorkány között zajlott üzelmekre a molnár szelleme vetett fényt, amikor megjelent a lánya álmában. A kötéllel a nyakán lebegő kísértet magyarázata mint realizmust teremtő eszköz[387] olyan szórakoztató ellentmondásokat hordoz, amilyeneket az

[387] Ibid. 431.

egész regényben megtalálhatunk. A szerző egészen változatos módokon egyszerre alkalmazza a hihetőség stratégiáit, és teszi nyilvánvalóvá története fiktív és alkotott voltát.

A görög regények is bővelkednek az olyan utalásokban, amelyek figyelmeztetnek az elbeszélés kitalált, poétikus jellegére.[388] Már szerelmi témájuk is eltávolítja őket a tényirodalomtól, és ezt a hatást tovább erősítik a csodálatos fordulatok, amelyek hihetetlenségére gyakran a narrátorok is felhívják a figyelmet. A színházi metaforák igen elterjedt használata, amely Héliodórosnál éri el tetőpontját,[389] szintén a cselekmény fiktív drámaiságára utal. Apuleius regényében Lucius át- és visszaváltozását is egy-egy színházba helyezett jelenet előzi meg (a Nevetés-ünnep és az ünnepi játékok), de több történés népesebb nézőserege is éppen úgy viselkedik, mint a komédiák közönsége.[390] Továbbá a rendkívül széles körből merített allúziók sokasága a regényt mint irodalmi művet helyezi el az irodalmi hagyományban.[391]

Az eddig bemutatott eszközökön kívül Apuleius egészen merész és explicit módon is megtöri az oly gondosan felépített illúziót. Ahogy utaltam rá korábban is, saját könyvére történő célzásaival a szerző többször is kilép a kulisszák mögül, hogy az olvasóra kacsintson. Ide tartozik Diophanes fentebb részletesen tárgyalt jóslata a *Madaurensem* jelzővel és Apollo *propter Milesiae conditorem* (4, 32) latinul kinyilatkoztatott jövendölésével együtt. Lucius Cupido és Psyche meséje után így panaszkodik: *sed astans ego non procul dolebam mehercules, quod pugillares et stilum non habebam, qui tam* b*el*<l>*am fabellam praenotarem.* (6, 25) A narrátor tehát a történet elvesztése fölött kesereg, miközben azt mi, olvasók, az ő jóvoltából épp a kezünkben tartjuk, és már meg is ismertük. Hasonló módon szól ki Charite halálának hírnöke is a 8. könyvben: *Sed ut cuncta noritis, referam vobis a capite, quae gesta sunt quaeque possint merito doctiores, quibus stilos fortuna subministrat, in historiae specimen chartis involvere.* (8, 1)

Charite a rablók barlangjából történő menekülési kísérlete közben arról fogadkozik, hogy nemcsak könyvek híres-neves hősévé, festmények örök emlékű tárgyává, hanem minden korábbi legendának hitelt adó mítosszá teszi majd futásukat és az alatta vágtázó szamarat, akinek bőrében talán ember vagy isten rejtőzött el: *Nam memoriam praesentis fortunae meae divinaeque providentiae perpetua testatione signabo et depictam in tabula fugae praesentis imaginem meae domus atrio dedicabo. Visetur et in fa*b*ulis audietur doctorumque stilis rudis perpetuabitur historia „asino vectore virgo regia fugiens captivitatem". Accedes antiquis et ipse miraculis, et iam credemus exemplo tuae veritatis et Frixum arieti supernatasse et Arionem delphinum gubernasse et Europam tauro supercubasse. Quodsi vere Iupiter mugivit in bove[m], potest in asino meo latere aliqui vel vultus hominis vel facies deorum.* (6, 29) Ennél összetettebb módon szellemes részletet aligha lehet találni a regényben. A *pathos* és *bathos* ellentét, valamint az illúzió és annak lerombolása itatja át minden szintjét: gyönyörködtetve és kacagtatva olvad itt egymásba a világszép, rabszolgasor-

[388] MORGAN: „Make-believe and make believe" 215–224.

[389] WALDEN: „Stage-terms in Heliodorus's Aethiopica".

[390] Ld. a 4. fejezetet.

[391] Ld. a 3. fejezetet.

ból és életveszélyből menekülő királylány és a Pegazusként galoppozó, a lány lábait kéjesen csókolgató, csúf szamár párosa, az állatok által végveszélyből kimenekített mitológiai hősök és a rablók elől iszkoló komikus kettős párhuzamba burkolt ellentéte, a menekülés történetének szájról-szájra járó legendákban és egyidejűleg hiteles történelmi művekben való továbbélése, a szamárrá változott ember futása és a bizonyíték a mítoszok hihetőségére,[392] Lucius és Iuppiter, Charite véletlen ráhibázása és az olvasó által ismert valóság,[393] a leendő új mítosz és a valós szatirikus regény.

Így áll tehát az illúzió építésének és lerombolásának, a meggyőzésnek és a gyönyörködtetésnek a szolgálatában Apuleius barokkosan díszes stílusa is, amely a frontói kidolgozású *elocutio novella* fiktív szépirodalomra való alkalmazása és csúcsteljesítménye egyben.

AZ *ELOCUTIO NOVELLA*

A Kr. u. II. századra, Cicero és Caesar kora óta a beszélt nyelv eltávolodott a purista tradíciók által megmerevített és így mesterkéltté vált irodalmi nyelvtől, és sokakban feltámadt az igény ez utóbbi megújítására. A *Pervigilium Veneris* című költemény ismeretlen szerzője, Quintilianus vagy az ifjabb Plinius már nem szorítkoztak a klasszikus előírások szabta keretek közé, hanem inkább próbálgatták, és át-átlépték azokat.[394]

Fronto, az Apuleiushoz hasonlóan afrikai származású, nagy hírű és befolyásos szónok, Marcus Aurelius nevelője és barátja a Kr. u. II. század közepe táján új stíluseszmény alapjait dolgozta ki a már elindult változások és saját elképzelései alapján. Az *elocutio novella* néven szabályrendszerbe foglalt újításai elsősorban a szóválasztás és szófűzés terén reformálták meg az irodalmi stílust.

Fronto úgy véli, hogy a váratlan és meglepő, de egyben a leginkább találó szavakat kell előnyben részesíteni: *insperatum autem atque inopinatum verbum appello, quod praeter spem atque opinionem audientium aut legentium promitur, ita ut, si subtrahas atque eum qui legat quaerere ipsum iubeas, aut nullum* <a>*ut non ita significando adcommodatum verbum aliud reperiat.* (Ad Marcum Caesarem 3, 3) Újra bekerülhettek tehát az irodalmi nyelvbe a vulgáris és szakszavak is, melyek használatát az archaikus szerzők műveiben lelt precedensek szentesítették. Épp ennyire fontos számára a szórend is: *Denique visus etiam es mihi insuper habuisse, cum ordinem verbi tui immutassem, uti ante „tricipitem" diceres quam „Geryonam" nominares. Id quoque ne ignores: pleraque in oratione ordine inmutato vel rata verba*

---

[392] Épp olyan hatásos és meggyőző bizonyíték ez is, mint a molnár szellemének álombéli beszámolója.

[393] Pontosan így találja el először Psyche (*Amo enim et efflictim te, quicumque es, diligo aeque ut meum spiritum, nec ipsi Cupidini comparo* 5, 6), majd nővérei is (*Qui si parentum, ut oportet, pulchritudini responderit, prorsus Cupido nascetur* 5, 14) Cupido kilétét. Ezek a humoros kikacsintások ezúttal azonban csak akkor érik el az olvasót, amikor Psychével egy időben szembesül az alvó istenség képével (5, 22).

[394] MACKAIL: „The « elocutio novella »" 155.

fiunt vel supervacanea. „Navem triremem" rite dixerim, „triremem navem" supervacaneo addiderim. Neque enim periculum est, ne quis lecticulam aut redam aut citharam triremem dici arbitretur. (Ad Marcum Caesarem 3, 7)

Nem elég tehát kiválasztani a különleges és találó szavakat, azoknak vitathatatlanul lényeges szerepet is kell biztosítani a jelentés kifejezésében, és a felesleges töltelékszavakat el kell hagyni. Fronto legfontosabb mintái ehhez Cato, Sallustius, Ennius, Plautus és Lucretius voltak egyfelől változatos és gazdag szókészletük, másfelől találó, minden elemükben jelentést hordozó szókapcsolataik okán.[395] Érdekes, hogy Fronto az aranykori szabályok által természetellenesen megmerevített irodalmi nyelv megreformálása során annyira igyekezett azokat elkerülni, hogy az általa teremtett, különleges szavakat halmozó új stíluseszmény is mesterkéltté vált kissé.[396]

A Fronto által kijelölt úton járt Gellius is, aki a rendkívül népszerűvé vált *Noctes Atticae* című tarka, gyűjteményes művében archaizmusokkal és neologizmusokkal ékes, világos és pontos stílusban számol be a legkülönfélébb kultúrtörténeti érdekességekről.[397] Az *elocutio novella* azonban Apuleius regényében érte el csúcspontját. Szókészlete páratlanul sokszínű, archaizmusok, grécizmusok, vulgarizmusok, neologizmusok, *hapax legomenon*ok és különböző szakszavak teszik izgalmassá. Előszeretettel alkalmazza a komédia és elsősorban Plautus nyelvét,[398] és gyakran ér el különös, erőteljes hatást azzal, hogy eredeti jelentésükben használ már attól eltávolodott szavakat (pl. Cupido mint *invisus* és *inhumanus*).[399] Mondatszerkesztésében kedveli a mellérendelést, amelyben gyakoriak a párhuzamos felépítésű tagmondatok és a rímek is. Prózája ezáltal szinte költőien ritmusos, és a hatást tovább erősítik a *clausulá*k, a *homoioteleuton*ok, alliterációk és egyéb alakzatok és szóképek is.

A folytatásban azt a kérdést vizsgálom meg két kiemelt szövegrészleten, hogy ez az ékes, poétikus stílus hogyan szolgálja az élethű szemléltetés és a szerző tehetségét hirdető esztétikum kettős célját. Először a kellemes szórakozást ígérő prológust tanulmányozom, amely a szóbeliség illúzióját teremti meg az írott szövegben, majd elemzem az Actaeon és Diana-szobor *ekphrasis*ában foglalt ellentéteket és kettősségeket, amelyek egy térbeli látványt próbálnak lineáris szövegben megragadni. Végül az egész regény szerkezetének nagyritmikáját, valamint makroszinten alkalmazott stíluseszközeit tekintem át.

---

395 ADAMIK: „Az archaizálók vezéralakjai: Fronto és Gellius"; ADAMIK: „Fronto, Marcus Cornelius".

396 MACKAIL: „The « elocutio novella »" 156.

397 ADAMIK: „Az archaizálók vezéralakjai: Fronto és Gellius" 52–61.

398 PASETTI: *Plauto in Apuleio.*

399 WALSH: „Apuleius" 103.

A PROLÓGUS (1, 1)

BESZÉD ÉS ÍRÁS

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam — modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere —, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursus mutuo nexu refectas ut mireris. Exordior. Quis ille? Paucis accipe. Hymettos *Attica et Isth[o]mos* Ephyrea *et Taen*aros *Spartiaca, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est; ibi linguam At*<t>*idem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeeunte aggressus excolui. En ecce praefamur veniam, siquid exotici ac forensi*<s>* sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis.*

A prológus legszembetűnőbb jellegzetessége a bensőséges, személyes beszélgetést imitáló hangvétele. Az olvasó már a legelső szavakkal egy társalgás kellős közepén találja magát: az *at ego tibi* ugyanis amellett, hogy személyes kapcsolatot teremt narrátor és olvasó között, a kötőszóval azt sugallja, hogy a beszélő ezelőtt elhangzott dolgokra válaszol történetével.[400] A feltételezhető előzmények természetére a *sermone isto Milesio* vethet némi fényt, amely egyértelműen elhelyezi a regényt a pikáns milétosi mesék hagyományában. Mint azt a 3. fejezet *Elbeszélés, szenvedély és változatosság: történetírás, szerelmi költészet és milétosi mese* című pontjában kifejtettem, a másodlagos források alapján valószínűsíthető, hogy ezekben a művekben az egyes szám első személyű elbeszélő egy egymással szabados történeteket megosztó társaság beszélgetésében vett részt hallgatóként és mesélőként egyaránt. Jelen prológus beszélője tehát az *at ego tibi*vel egy ilyen alkalom soron következő mesélőjeként venné át a szót,[401] és ezzel mind önmagát, mind a *tibi* személyes névmással jelölt fiktív olvasót a milétosi mesék közönsége soraiban, ráadásul egymás közvetlen, személyes közelségében helyezné el.

---

[400] Nem példa nélküli az ilyen kezdés, Xenophón *Symposion*ja is hasonlóan indul: **ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖ** … (1, 1). Több Platón-dialógus is nyomban a társalgás kellős közepébe csöppenti az olvasót (*Philébos, Hippias Minor, Kratylos, Symposion*), de még a *Metamorphoses* első jelenete is *in medias res* kezdődik Aristomenes útitársának hitetlenkedő felkiáltásával (1, 2). DE JONG: „The prologue as a pseudo-dialogue and the identity of its (main) speaker" 202–204.

[401] BITEL: „Fiction and history in Apuleius' Milesian prologue" 141–142.; MORGAN: „The prologues of the Greek novels and Apuleius" 161. Más véleményen van L. Graverini, aki szerint az *at ego tibi* egy elterjedt hagyományba illeszkedve a szerző műfaji és stílusbeli választását hangsúlyozná más műfajokkal, stílusokkal, az elődökkel, vagy akár a filozófusoktól elvárt komolysággal szemben. GRAVERINI: „A lepidus susurrus. Apuleius and the fascination of poetry" 1–18.

A beszélgetés illúziója, valamint a beszéd — írás ellentét az egész prológuson végigvonul. A. Kahane tanulmányában[402] egy táblázatban összefoglalja a beszédre és az írásra utaló kifejezéseket, amelyet itt is érdemes áttekinteni:

Írás	**Beszéd**
	at
	ego tibi
	sermone
fabulas	*fabulas*
	conseram
	aures
	susurro
	permulceam
papyrum	
argutia	*argutia*
calami	
inscriptam	
inspicere	
figuras	
imagines	
mireris	
	quis ille
libris	
conditae	
	sermonem
	sermonis
	locutor
	vocis (immutatio)
stilo[403]	
	respondet
	fabulam
lector	
intende	

Látható, hogy a szöveg hol jelen időben zajló beszédként, hol írott, befejezett dokumentumként jellemzi önmagát. Hasonló kettősség található meg a *calamus* — *stilus* párban is, hiszen, bár mindkét szó íróeszközt jelöl, a *stilus* a hozzá tartozó viasztáblával együtt a szerzői alkotófolyamat kelléke, míg a *calamus* a végleges, befejezett mű

[402] KAHANE: „Antiquity's future: writing, speech, and representation in the prologue to Apuleius' Metamorphoses". A táblázat a 232–233. oldalakról származik.

[403] Saját kiegészítés.

papiruszra való rögzítéséhez használatos. A prológus — és az egész *Metamorphoses* — a szerző szellemes szóválasztásai által egyszerre lesz élőszóban és írásban elbeszélt szöveg, valamint alkotás alatt álló, most születő és befejezett, egész mű. Mindez jól leképezi az olvasó tapasztalatát is, amennyiben az olvasás folyamata során, lassanként bontakozik ki előtte a cselekmény, ugyanakkor a teljes regény is mindvégig a rendelkezésére áll.[404]

Tekintsük most át részletesen a jelenlét illúzióját megteremtő eszközöket! Mint láttuk, már a legelső szavak a beszélő fizikai közelségének az érzetét keltik. A személyes társalgásra utaló *at ego tibi* és *sermone* után azonnal még szorosabbra fonódik a beszélő és hallgató viszonya. *Auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam*[405] — és mi már szinte érezzük is a suttogás csiklandozó simogatását a fülünkön. Nem véletlen a szóválasztásnak ez a tapintható érzékisége: a közvetlen közelségben elsuttogott milétosi mesék bája már-már fizikai élvezettel kecsegtet. A szórakoztató tartalom (*sermone isto Milesio varias fabulas conseram*) és a gyönyörködtető előadásmód (*lepido susurro*) közötti szoros és egyenrangú kapcsolatot a hasonló felépítésű tagmondatok közötti mellérendelés és a *homoioteleuton* (*conseram — permulceam*) is hangsúlyozza.[406] Tehát még az első mondat végére sem értünk, és máris elhangzott az antik irodalomban ilyen nyíltan nagyon ritkán felvállalt, és stíluseszközökkel is megtámogatott cél: a szórakoztatás.[407] A kezünkben tartott könyv valóságára futólag emlékeztető *parenthesis* után a tartalom közelebbi jellemzésével folytatódik az ígéret. Az *accusativus*ok és a hátravetett állítmány révén az előző tagmondatokhoz hasonló felépítés azt a várakozást kelti fel, hogy egy újabb, a fentiekkel összecsengő *-am* végződésű ige zárja majd a mondatot, így az *ut mireris* a meglepetés erejétől különleges hangsúlyt kap. Az álszerény *parenthesis*t is beleértve tehát az első mondat összes részletét áthatja a „mindent az olvasóért" hozzáállás, így az egész, amellett, hogy pontosan megfogalmazza a regény céljait, és felállítja a megfelelő narrátor — olvasó viszonyt, tökéletes *captatio benevolentiae*. A prológus első felét a tömörségében határozott *exordior* zárja.

---

[404] A későbbiekben többször is visszatér a toll és az írás gondolata: *sed astans ego non procul dolebam mehercules, quod pugillares et stilum non habebam, qui tam* b*el*<l>*am fabellam praenotarem* (6, 25); *Visetur et in fa*b*ulis audietur doctorumque stilis rudis perpetuabitur historia „asino vectore virgo regia fugiens captivitatem*" (6, 29); *Sed ut cuncta noritis, referam vobis a capite, quae gesta sunt quaeque possint merito doctiores, quibus stilos fortuna subministrat, in historiae specimen chartis involvere* (8, 1). Ezektől úgy érezheti az olvasó, mintha ő maga is jelen lenne az *actor* Lucius kalandjainál, vagy mintha az *auctor* Luciust figyelné írás közben. FOWLER: „Writing with style: the prologue to Apuleius' Metamorphoses between Fingierte Mündlichkeit and textuality" 226–228.; GRAVERINI: „The ass's ears and the novel's voice" 148–157.

[405] Graverini szerint ez az antik regény igazi nyelve, és így akár műfajmegjelölésként is érthető. GRAVERINI: „The ass's ears and the novel's voice" 157–164.

[406] A tartalom és forma elválaszthatatlan egységét érzékelteti a *figuras fortunasque* alliterációja és magyarázó értelemben is felfogható kötőszava is.

[407] M. B. Trapp szerint Apuleius a hagyományos módon etikailag helyesnek tartott „hasznos" irodalom követelményével szándékosan szembehelyezkedve, öntudatos módon vállalja a szórakoztató szerepet, és olvasóját is hasonló hozzáállásra biztatja. TRAPP: „On tickling the ears: Apuleius' Prologue and the anxieties of philosophers".

A pergő dialógust utánzó retorikus kérdés és válasz (*Quis ille? Paucis accipe*) indítja a második részt. Az olvasó/hallgató továbbra is a beszélő közvetlen közelében tartózkodik, olyannyira, hogy kérdéseket is intézhet hozzá, amikre azonnal választ kap.[408] Az első rész középpontjában a *tu* volt, hiszen minden részletében az olvasóra irányult (*tibi, auresque tuas, non spreveris, ut mireris*). Most, az olvasó/hallgató kérdésére adott válaszban az *ego* következik. Bemutatkozása szintén *captatio benevolentiae*, amely a várható élvezetekről a saját műveltségére, a latin nyelv elsajátításába fektetett fáradságos munkájára és az esetleges nyelvi hibák miatti mentegetőzésére irányítja a fókuszt. Az utolsó mondatokban *tu* és *ego* egyesülnek a mindkettejük közös, aktív részvételét igénylő elbeszélés és befogadás folyamatában (*praefamur, accessimus, incipimus*). Az *exordior*hoz hasonlóan ez a rész is „elkezdem" értelmű szóval záródik: *Fabulam Graecanicam incipimus*. Legvégül a beszélő a *tu*, az *ego* és a *nos* után, egy rövid, alliterációval is megerősített *apostrophé* erejéig udvariasan visszatér a *tu*-hoz, és a könyv valóságát ismét beengedve a beszélgetés illúziójába (*lector*) feleleveníti az első mondatban tett csábító ígéretét (*laetaberis*).

De nemcsak a beszélővel való személyes kontaktus keltheti fel a jelenlét érzetét. Perelman szerint[409] a szó- és gondolatalakzatok, valamint a szóképek ereje és létjogosultsága éppen az általuk ábrázolt dolgok jelenlevőségének megteremtésében rejlik. Azzal ugyanis, hogy jelenlevőként festünk le bizonyos dolgokat, kiemeljük őket és közel visszük a hallgatósághoz, így ezek hatnak leginkább az érzékekre és érzelmekre. Az alakzatok és szóképek szemléletességükkel és szokatlanságukkal az általuk kifejezett gondolatra irányítják a figyelmet,[410] élettel és érzelmekkel telítik azt, és a valóságban nem létező drámai helyzetet hoznak létre.

Természetesen mindez a beszélő személyes jelenlétét megteremtő, fentebb bemutatott eszközökre, alakzatokra is vonatkozik, a folytatásban azonban a jelenlét illúzióját Perelman nyomán tágabb értelemben is vizsgálom. Nagyon érdekes például, ahogy a szerző adott szakterületek szavait fűzi össze koherens, akár hosszabb asszociációs láncokat is elindítani alkalmas képekké. Metaforái a szövés, a földművelés, a hadtudomány és az üzlet területéről származnak. Ez utóbbit idézi fel a *mutuo nexu*, amely a kölcsönszerződés szigorúságával garantálja, hogy az átváltozásokat szükségszerűen visszaváltozások követik.[411] A szövés képe a *sermone — conseram figura etymologica*ban és

---

[408] Hasonló, beszélő és közönség közötti áldialógusokat találhatunk a plautusi komédiákban (PLAUT. Amphitruo 50–53; Casina 67–78), a szatíra- (HOR. Sat. 1, 3, 19–20) és a levélirodalomban is (Marcus Aurelius Frontónak: *quam ob rem, rogas?* HAINES, C. R.: *Correspondence of Fronto*. London, New York, 1919. 1, 18).

[409] PERELMAN: The new rhetoric 142–183., ADAMIK: „Chaim Perelman és a gyakorlati érvelés" 36–37.

[410] A *foregrounding* elmélet lényege is ez: az alakzat nyelvi normáktól eltérő természete kiemelkedik a hozzá képest semleges szövegkörnyezetből (előtér — háttér vagy figura — alap viszony). PETHŐ: *Alakzat és jelentés* 15–56.

[411] Ennek ellenére nem minden átváltozást követ visszaváltozás a regényben, ld. pl. Meroe áldozatait (1, 9). A *nexus*ról mint emberi kapcsolatokról és az *auctor* Luciust az *actor* Luciusszal összekötő viszonyról ld. WINKLER: *Auctor & actor* 188–194.

az *exordior*ban jelenik meg. A gondolat, hogy a szerző különböző, átváltozásokról szóló történeteket sző egybe, felidézheti Arachne Ovidius *Metamorphoses*e által feldolgozott történetét. Az allúziót a későbbi *nullo magistro praeeunte* is megerősíti, hiszen Arachne is tagadja, hogy Minervától tanulta volna művészetét.[412]

A földművelés témaköre a prológus második részében bukkan fel a *glebae felices* metonímiával. A *libris felicioribus conditae*ben foglalt klimax azt sugallja, hogy a Hellas helyett *pars pro toto*ként felsorolt híres görög városállamok talaját is a könyvek tették termékenyebbé. A folytatásban megjelenik a katonai terminológia, és keveredik a földművelés szavaival. A beszélő görög anyanyelvének elsajátítását zsoldos szolgálatként (*stipendiis merui*), míg a latin megtanulását egyszemélyes hódító hadjáratként jellemzi.[413] Az *advena* — *indigenam* ellentét az idegenségét hangsúlyozza, amely az *exotici ac forensis*[414] *sermonis* szókapcsolatban irányt váltva már a latin nyelvet jelöli. A beszélő *nullo magistro praeeunte*, tanító útmutatása nélkül, vagy éppen előtte masírozó parancsnok vezetése nélkül támadta meg (*aggressus*) és művelte ki teljesen (*excolui* — ismét egy kifejezés a földművelés területéről) az idegen nyelvet. És bár az *ex-* prefixum tökéletes elsajátítást (megművelést) sejtet, mégis *rudis locutor*ként,[415] járatlan (műveletlen) beszélőként elnézést kér, ha emiatt a későbbiekben megütközne (*offendero*) a nyelvhelyesség szabályaival. Mindezek alapján tehát a beszélő személyében a megtermékenyítő görög kultúra igázza le és műveli meg a római földet, szellemesen utalva Róma politikai-katonai és Hellas kulturális uralmára a Római Birodalomban.

A *desultoriae scientiae stilo* műlovas-metaforája is érdemel néhány szót. A műlovas tudományának stílusa a nyelv cseréjéhez (*vocis immutatio*), az átváltozás témájához, az epizodikus felépítéshez, valamint a könyv változó stílusához egyaránt illik. Ugyanakkor a ló és lovas kapcsolata párhuzamba állítható a szerző és az olvasó kapcsolatával. Az olvasónak ígért fülcirógatást (*auresque tuas benivolas … permulceam*) Lucius a lovának adja nyomban a cselekmény indulásakor (*auris remulceo* 1, 2). Az olvasó ezáltal lóvá, a szerző pedig lovasává változik, aki megnyugtató suttogással, lova füleinek cirógatásá-

---

412 *Scires a Pallade doctam. / Quod tamen ipsa negat tantaque offensa magistra …* (OVID. Met. 6, 23–24.) JAMES: „From prologue to story: metaphor and narrative construction in the opening of the Metamorphoses" 258–260.

413 LAIRD: „Paradox and transcendence: the prologue as the end" 270–271.

414 A *forensis* szó „forumi, piactéri, törvényszéki" jelentésén túl a kései latinban „idegen" értelemmel is gazdagodott a *foris* adverbium nyomán. A beszélő szempontjából a latin nyelvre mindkét jelentés igaz. POWELL: „Some linguistic points in the Prologue" 30–32.

415 Az efféle szabadkozás elterjedt szokás volt az antik irodalomban. Mielőtt pusztán álszerény konvencióvá vált volna (MACR. Sat. 1, 1), a hasonló mentegetőzés a kezdő író (TAC. Agr. 3, 3) és az új műfajba fogó író (LUCR. 1, 137–40) szorongását is kifejezhette. DOWDEN: „Prologic, precedessors, and prohibitions" 129–132. Winkler szerint a *rudis* a szamár bőgésére is utalhat, és humoros váltást jelent a kezdeti kellemes suttogáshoz (*lepido susurro*) képest. WINKLER: *Auctor & actor* 196–197. Graverini a *rudis* és a *susurrus* kapcsán érdekes kallimachosi, theokritosi és vergiliusi párhuzamokra hívja fel a figyelmet. GRAVERINI: „A lepidus susurrus" 7–14.

val biztosítja annak együttműködését, és erősíti kölcsönös bizalmon alapuló kapcsolatukat.[416]

Az itt bemutatott szóképekkel tehát a szerző szemléletesen, mozgalmasan és ezáltal hatásosan, asszociációs láncokat elindító módon fejezte ki gondolatait. A szövés kifejezései jól láttatják a színes történetek összedolgozásának módját, a földművelés és a hadtudomány területéről származó metaforák pedig a szemünk előtt pergetik a latin földet meghódító és leigázó, termékeny görög kultúra hadjáratának képsorait. E hasonlat monumentalitása nagyszerűséget kölcsönöz a görög anyanyelvű narrátor tökéletes latinsággal elbeszélt regényének is, és hatásosságával elnyeri az olvasó jóindulatát. A műlovas-metafora szemléletesen ábrázolja mind a regény természetét, mind a szerző és az olvasó ideális kapcsolatát. Ez a láttató erő, szemléletesség, vagy ha úgy tetszik, *enargeia* jelenlevővé, és így figyelemfelkeltővé és hatásossá teszi a segítségével kifejezett gondolatokat.

Mindennek középpontjában tehát a befogadó áll, ő az, akire hatni akar, akit manipulálni szeretne, és aki mellett személyesen, fizikai valójában is jelen van a beszélő. A prológus nagyon közvetlen és könnyed kapcsolatot alakít ki az olvasó/hallgatóval, amely egyrészt jelzi a műfaj kötetlen természetét, másrészt különleges módon duplázza meg a beszélő és a hallgató személyét is. A hallgató ugyanis, akinek a fülét csiklandozza a kellemes suttogás, a fizikai közelség folytán ugyanabba a világba tartozik, mint a beszélő, és így mind a ketten fiktív szereplők. A beszélő személye (*ego*), minthogy nem azonos vele,[417] a szerzőtől távolítja a prológus szövegét, miközben az olvasó/hallgatóhoz az olvasás folyamatával szükségszerűen együtt járó tér- és időbeli akadályokat átugorva közelíti azt. Mivel azonban ezeket az akadályokat a valóságban lehetetlen leküzdeni, fiktív átugrásuk megkettőzi az olvasó személyét, életre hívva a fiktív olvasó/hallgatót (*tu*). Ez a lépés egyszerre képes a realizmus fokozására, amennyiben a valós olvasó azonosul fiktív, szövegbeli képviselőjével, és arra, hogy felhívja a figyelmet az alkotottságra, ha a valós és a fiktív olvasó különbségei kerülnek előtérbe. A szövegen belüli és kívüli világ ütközik egymással folyton a prológusban és az egész *Metamorphoses*ben is: a beszéd illúziója és a könyv valósága, az *ego* és a szerző, a *tu* és a valós olvasó, az alkotás alatt álló, most születő és a befejezett, egész mű, az elbeszélő Lucius valós kalandjait bemutató, igaz történet és a szerző fiktív regénye[418] közötti ellentétek párhuzamos jelenlétükkel és folyamatosan változó viszonyuk dinamizmusával egymásba folyatják, és teljesen összemossák a két világ határait.

Mi a célja a prológusnak? Mint minden hasonló jellegű szöveg, ez is megjelöli az utána következő mű műfaját, felállítja a megfelelő kapcsolatot narrátor és olvasó között, és igyekszik elnyerni közönsége jóindulatát. Apuleius *prologus*a egészen konkrét

---

[416] JAMES: „From prologue to story".

[417] SMITH: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses"; WINKLER: *Auctor & actor* 180–203.; HARRISON: „The speaking book"; DOWDEN: „Prologic, precedessors, and prohibitions"; CARVER: „Quis ille? The role of the prologue in Apuleius' Nachleben"; MAY: *Apuleius and drama* 110–115. és CARVER: *The Protean ass* 174–182.

[418] Erről részletesebben ld. BITEL: „Fiction and history in Apuleius' Milesian prologue".

ígéretet is tesz az olvasónak az első mondatban. Rendkívül fontos ez a nyílt egyértelműség. A hagyományos antik felfogás szerint ugyanis a pusztán szórakozást kínáló irodalom alantas és kerülendő.[419] Platón a *Phaidros*ban, a *Gorgias*ban és *Az állam*ban (10. könyv) is figyelmeztet a csupán élvezetet nyújtó beszéd és a filozófushoz illő, jótékony, hasznos beszéd közötti különbségre. A magát újplatonista filozófusnak valló Apuleius felismerhető allúziókkal idézi fel a *Phaidros*t, csak hogy — meglepő módon — teljesen szembehelyezkedjen vele.[420] Ezáltal épp olyannak mutatja be önmagát és művét, amitől a filozófusok rendszerint óva intenek, ráadásul olvasóját is arra buzdítja, hogy mindezekkel kapcsolatos aggodalmait tudatosan félretéve hagyja magát elvarázsolni, és örömmel vegyen részt az élvezetet okozó játékban.

A prológus első mondatában a *sermone isto Milesio varias fabulas conseram … ut mireris* a szórakoztató tartalmat, a változatos cselekményt, az *auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam* pedig a gyönyörködtető stílust ígéri meg. A kettő közötti mellérendelés érzékelteti az érdekes tartalom és a szép forma teljesen egyenrangú viszonyát: a várható élvezet tehát egyfelől a cselekményből, annak izgalmas fordulataiból származik majd, másfelől a stílusból, az esztétikumból. Az előbbit az események hihető ábrázolása eredményezi, hiszen az elbeszélt történések akkor keltenek érzelmeket az olvasóban, ha ő azokat valószínűként, hihetőként fogadja el. Az utóbbit az ábrázolás láthatóan művészi volta gerjeszti, amely egyszerre támogatja, és ássa alá a hihetőséget. Apuleius öntudatos szerepvállalása, amely a hasznosság követelményét félrelökve a mulattatást a művészi szépséggel egyesíti, egyet jelent a szórakoztató irodalom szépirodalommá emelésével. Ígérete pedig, mint egy varázsige, kimondásával egy időben valósággá is válik, hiszen máris cirógatják az érzékeket a szemléletes metaforák, a hatásos alakzatok, a ritmusos szerkesztés és a lendületes clausulák.

Apuleius kedvence a Quintilianus által is legjobb kezdő és záró verslábnak ítélt *creticus*,[421] amelyet rendszerint vagy másik *creticus*szal, vagy *spondeus*szal párosítva alkalmaz.[422] A kólonvégeket tanulmányozva több *dicreticus*ra is bukkanhatunk (pl. *fabulas conseram*; *mireris. Exordior*; *felicioribus conditae*; *locutor offendero*), de számos *spondeus*szal kombinált *creticus* is található *clausula*ként (*susurro permulceam*; *paucis accipe*; *vetus prosapia est*; *stipendiis merui*; *aggressus excolui* — a két utóbbi esetben a *spondeus* első hosszú üteme két rövidben oldódik fel). Az egész prológust pedig három egymást követő *creticus* zárja: *Lector, intende, laetaberis*. Ahol a verslábak határai egybeesnek a szóhatárokkal,

---

[419] TRAPP: „On tickling the ears: Apuleius' Prologue and the anxieties of philosophers", GRAVERINI: „A lepidus susurrus" 14–17.; REARDON: *The form of Greek romance* 62–29.

[420] Egyiptom mint az írás eredete (PL. Phdr. 274c), a nádszál és a papirusz (276b, 228b, 230d, 235d), a kérdés, hogy egy bizonyos írott szöveg megérdemli-e a figyelmet vagy sem (228b, 230d, 275b–278e) mindkét műben megtalálhatók. A *Gorgias* központi kérdése a jó és a rossz kommunikáció közötti különbség meghatározása, ld. elsősorban a 459c–e és a 463a–465e részeket. TRAPP: „On tickling the ears" 40–43.

[421] *Creticus et initiis optimus: „quod precatus a dis inmortalibus sum", et clausulis: „in conspectu populi Romani vomere postridie".* (QUINT. Inst. 9, 4, 107)

[422] NISBET: „Cola and clausulae in Apuleius' Metamorphoses 1, 1."

különösen feltűnő a ritmus (*fabulas conseram*; *felicioribus conditae*; *paucis accipe*; *stipendiis merui*), egyébként többnyire természetes, lendületes a szöveg tempója.

A szavak, tagmondatok, mondatok és gondolati egységek adta ritmus is ehhez hasonló élénk kiegyensúlyozottságot mutat, anélkül, hogy egyhangúvá, unalmassá válna. Három-négy szó alkot egy kommát, három-négy komma egy tagmondatot és kettő-négy tagmondat egy körmondatot. Az egész prológus leghosszabb körmondatát mindjárt a legelején találjuk, amelyet kellemesen ellensúlyoz a három kommából álló, pergő *Exordior. Quis ille? Paucis accipe*. A második szakaszt is egy körmondat nyitja, amely hosszában az elsőhöz mérhető, majd három hasonló hosszúságú, legfeljebb két kólonból álló mondat követi. A második szakasz lezárása szintén rövid és pergő. Mindez szépen egybesimul a tartalom adta ritmussal is: a *tu*nak szentelt rész körmondattal indul, és egy rövid *exordior*ral zárul, épp úgy, ahogy az *ego*ról szóló szakasz is körmondattal indul, és a rövid *Fabulam Graecanicam incipimus*ba torkollik. Az utolsó mondat egyszerre töri meg, és teszi teljessé a szimmetriát.

A prológus tehát teljesen kiaknázza a művészi stílusban rejlő lehetőségeket mind a meggyőzés, a láttatás, az olvasóhoz való közeledés, mind az esztétikai élvezetesség, a szerző tehetségének fitogtatása és az olvasótól távolítás irányában. Az élő beszéd illúziója jóval otthonosabb terep a rétor Apuleius számára, mint az olvasással járó személytelen kapcsolat, és a görög anyanyelvű beszélő szájába adott bravúros latinságú szöveg is segít a tehetségére és sokoldalúságára büszke szerzőnek abban, hogy a szerénység leple alatt magára irányítsa a figyelmet. A lendületes ritmus épp annyira magával ragadja az olvasót, mint a beszéd közvetlensége, a szóképek szemléletessége, vagy az ígért gyönyör csábítása. A prológusban foglalt ígéret az elbűvölő stílus által azonnal valóra is válik, és mintha csak varázslat lenne, észrevétlenül nyeri el az olvasó teljes és odaadó jóindulatát.

AZ ACTAEON ÉS DIANA EKPHRASIS (2, 4)

LÁTVÁNY ÉS ELBESZÉLÉS

Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem, signum perfecte luculentum, veste reflatum, procursu vegetum, introeuntibus obvium et maiestate numinis venerabile; canes utrimquesecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; hi<s>*oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt, et sicunde de proximo latratus ingruerit,* ‖ *eum putabis de faucibus lapidis exire et, in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublatis canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores. Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum muscis et herbis et foliis et virgulis et alicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. Splendet intus umbra signi de nitore lapidis. Sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit. Putes ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum colorem adflaverit, posse decerpi et, si*

fonte<m>, | *qui deae vestigio discurrens in lenem vibratur undam, pronus aspexeris, credes illos ut rure pendentes racemos inter cetera veritatis nec agitationis officio carere. Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curioso optutu in deam [sum] proiectus iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur.*

A leírás legszembetűnőbb jellegzetessége — ahogy azt az előző fejezetben is kiemeltem —, a szobor élethűségének és a művész ügyességének hangsúlyozása. Ez egyáltalán nem rendkívüli az *ekphrasis* műfajában, hiszen Achilleus pajzsának homérosi leírása[423] óta minden szerző igyekezett megtévesztően életszerűnek bemutatni a művében szerepet kapott képzőművészeti alkotást. Homéros azonban úgy írta le a pajzsra kovácsolt jeleneteket, mintha azok valósak, mozgalmasak, élők lennének, míg utódai — például Apollónios Rhodios Iasón köpenyének *ekphrasis*ában[424] — már nem tévesztik szem elől tárgyuk művészi és alkotott természetét.[425] A második szofisztika szerzői már világosan el tudják különíteni egymástól a statikus, térbeli tárgyleírást és a dinamikus, időbeli elbeszélést, valamint a szűken vett leírást és az értelmezést. A korszak retorikájának kedvenc eszközei, a bemutató beszéd, az elmélkedés egy bizonyos téma fölött, az *ekphrasis* és a valóságtól sokszor elrugaszkodott *declamatio* egyben az antik regények jellegzetességei is lettek, és kiemelt helyzetüknek köszönhetően részletes kidolgozást és világos határokat nyertek.[426] Részben ez tehát a forrása az apuleiusi *ekphrasis* kifinomultságának és a műfajban rejlő ellentmondásokkal kapcsolatos tudatosságának.

A legfontosabb ellentét Actaeon és Diana szobrában *natura* (*veritas*) és *ars* között feszül, és a következő mondatban explicite meg is jelenik: *Sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit.* A szobor alakjainak élethűségét a narrátor elsősorban a néző szemszögéből hangsúlyozza. A kutyák olyan valószerűek, hogy a szemlélő (*tu*) szinte hallja az ugatásukat: *et sicunde de proximo latratus ingruerit,* ‖ *eum putabis de faucibus lapidis exire*. Ugyancsak a néző az, aki már-már leszakítja a márvány gyümölcsöket (*Putes ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum colorem adflaverit, posse decerpi*), és aki a víz tükrébe pillantva szinte himbálózni látja a kövér szőlőfürtöket a tőkén (*si fonte*<m> … *pronus aspexeris,*

[423] HOM. Il. 18, 478–608.

[424] APOLL. RHOD. Arg. 1, 721–768. A Héphaistos keze munkáját dicsérő, harcias és férfias pajzshoz képest, valamint Héraklés oroszlánbőrével szemben a Pallas Athéné által szőtt, hét díszítő jelenettel ékes, aranyszálas bíborköpeny kiváló eszköz egy új, nőiesebb hőstípus jellemzésére. FERENCZI: „Aeneas haja" 3–5.

[425] CHIARINI: „Il genere dell'ékphrasis".

[426] LAIRD: „Approaching style and rhetoric" 210–216.; PASCHALIS: „Reading space. A reexamination of Apuleian ekphrasis" 133–135.

credes illos ut rure pendentes racemos inter cetera veritatis nec agitationis officio carere).[427] A márványból faragott gyümölcsök, növények és kutyák tehát annyira élethűek, hogy képesek megtéveszteni a szemlélőt,[428] és ez ismét a gorgiasi retorika alaptételeit idézi.[429]

Az elbeszélő ugyanakkor többször is emlékeztet arra, hogy valójában egy művészien megformált szoborcsoportról van szó. A szobrásznak és művészetének kétszeri említése mellett (*in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit*; *uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit*) a *lapis* szó is — metonímiaként a márvány vagy a szobor helyett — felbukkan újra és újra. Ez a megtévesztően valósághű műalkotás tehát tökéletes megtestesítője a jelen fejezetben tárgyalt dialektikának, és egy újabb szemszögből világítja meg az önmagát hol élő beszédként, hol írott könyvként definiáló, hihetőségre törekvő és hihetetlen regény ellentmondásos természetét.

A leírás maga igen szemléletes. Már az első szava (*ecce*) a látványra irányítja a figyelmet, amely a sok jelen idejű igétől (*tenet, muniunt, minantur, rigent, hiant, saeviunt, resistunt, currunt, insurgit, splendet, dependent, visitur*) válik élővé. Az összetett látványt apróbb részleteinek felsorolásával próbálja érzékeltetni az elbeszélő, amelyek hangzásban is összecsengenek: Diana szobra *signum perfecte luculentum, veste reflatum, procursu vegetum, introeuntibus obvium et maiestate numinis venerabile*, a kutyáknak *oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt*, a barlang sziklája pedig tele van növénnyel, *muscis et herbis et foliis et virgulis et* al*icubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus*. A részletek mozaikkockákként alkotnak egy összetett képet, amely általuk sokkal szemléletesebbé válik.

Az elbeszélő szóválasztása baljósan veszedelmessé és ellenségessé teszi Diana és a kutyák alakját. Az istennő erőteljes rohammal (*procursu vegetum*) közelíti meg a forrást, mindkét oldalát kutyák fedezik (*canes utrimquesecus deae latera muniunt*), akik maguk a megtestesült fenyegetés (*oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt*). Őket nézve még a közelből esetleg felhangzó ugatás is támadóvá válik, és ráront (*ingruerit*) a szemlélőre. A kutyák éppen ugranak, hátsó és mellső lábaik ellentétes mozdulatát egy

---

[427] Ez az *ekphrasis*okban szintén elterjedt módszer emlékeztet a hasonlóan leíró jellegű epifániajelenetekben alkalmazott eszközre, amely az istenség, vagy az isteni külsővel megáldott ember leírhatatlan szépségét a nézők reakcióira koncentrálva próbálja érzékeltetni. CIOFFI: „Seeing gods. Epiphany and narrative in the Greek novels". Ez esetben az élethűség mértéke az, ami szavakkal nehezen kifejezhető.

[428] A tarentumi Leónidas Myrón egyik szobrának leírásakor egyenesen az ἐψεύσατο szót használja (Antologia Palatina 9, 719). CHIARINI: „Il genere dell'ékphrasis" 697.

[429] Az antik retorika minden bizonnyal nem csak a beszéd művészetében merült ki. Quintilianus szerint a szavakon kívül sok egyéb dolognak is lehet meggyőző ereje: … *verum et pecunia persuadet et gratia et auctoritas dicentis et dignitas, postremo aspectus etiam ipse sine uoce, quo uel recordatio meritorum cuiusque uel facies aliqua miserabilis uel formae pulchritudo sententiam dictat*. (Inst. 2, 15, 6–7) Ezek fontossága is lehet épp olyan erős, mint a szavaké: *Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi*. (Ibid. 8, 3, 62) Az antik retorikát teljesen átitatta a vizualitás, így érvénye kiterjeszthető a vizuális művészetekre is. KJELDSEN: „Talking to the eye".

khiasztikus *antithesis* érzékelteti (*pedes imi resistunt, currunt priores*). Mindez azt a hatást kelti, mintha Diana eleve támadó szándékkal, és nem egy kellemes fürdésre (*loturam*) érkezne a forráshoz, és előre vetíti az Actaeon elleni erőszakos bosszút.

A ragyogó (*luculentum*) szobor szépségét különleges fényjáték teszi káprázatossá: *Splendet intus umbra signi de nitore lapidis*. A mondatba foglalt paradoxon (*splendet umbra*) még a barlang sötétjét is fénnyel árasztja el. A márvány ragyogása a csillogó vízfelszínen tükröződve a mozgás illúzióját adja a kőgyümölcsöknek. Az *ekphrasis*ból nem világos, hogy valódi víz csörgedezik az istennő lábai mellett, vagy az *egregius ille signifex* újabb mesteri bravúrja nyomán csobognak és csillognak a forrás szelíd hullámai, ám ez a lényeget tekintve nem is fontos. A tükör, amely tökéletes hűséggel adja vissza tárgyának változásait és mozgását is,[430] ezúttal fordítva működik, és saját mozgását adja át tárgyának: az apró hullámok rezdülései keltik azt az illúziót, mintha a szőlőfürt himbálózna.[431]

A következő, *ekphrasis*ban foglalt ellentét tehát a mozdulatlanság és mozgás ellentéte. A leírás tökéletesen érzékelteti a szoboralakok statikusságba dermedt mozdulatait. Diana lendületes futása közben valójában áll: a statikusság érzését erősítik a melléknevek és a szemlélőkre értendő *participium imperfectum activi*val (*introeuntibus*) szemben az istennő szobrához kapcsolt *participium perfectum passivi*k (*lapis Parius in Dianam factus*; *veste reflatum*). A kutyák hasonlóan megdermedt ugrását már más eszközökkel, folyamatos jelen idejű, ám statikus jelentésű igékkel mutatja be a szerző (*oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt*). A fenyegető szemekkel, felmeredő fülekkel, kitágult orrlyukakkal, vicsorgó szájjal ábrázolt állatok futás közben, a hátsó lábaikon állnak.[432] A növények között lapulva leskelődő Actaeon alakja Dianához és a kutyákhoz

---

[430] Maga Apuleius érvel a tükörkép szoborhoz vagy festményhez viszonyított előnyei mellett az *Apologia*ban: *Quippe in omnibus manu faciundis imaginibus opera diutino sumitur, neque tamen similitudo aeque ut in speculis comparet; deest enim et luto vigor et saxo color et picturae rigor et motus omnibus, | qui praecipua fide similitudinem repraesentat, cum in eo visi*<te>*tur imago mire relata, ut similis, ita mobilis et ad omnem nutum hominis sui morigera; eadem semper contemplantibus aequaeua est ab ineunte pueritia ad obeuntem senectam, tot aetatis vices induit, tam varias habitudines corporis participat, tot vultus eiusdem laetantis vel dolentis imitatur. Enimvero quod luto fictum vel aere infusum vel lapide incussum vel cera inustum vel pigmento illitum vel alio quopiam humano artificio adsimulatum est, non multa intercapedine temporis dissimile redditur et ritu cadaveris unum vultum et immobilem possidet. Tantum praestat imaginis artibus ad similitudinem referundam levitas illa speculi fabra et splendor opifex.* (14, 4–8)

[431] A 11. könyvben hasonló irányváltás történik Isisszel és a Holddal kapcsolatban is. Anaxagoras óta köztudott, hogy a Holdnak nincs saját fénye, és csak a Nap ragyogását tükrözi vissza. Ezt szimbolizálja a Holddal azonosított Isis koronája (*Corona multiformis variis floribus sublimem destrinxerat verticem, cuius media quidem | super frontem plana rutunditas in modum speculi vel immo argumentum lunae candidum lumen emicabat* 11, 3), valamint az Isis-menetben felvonultatott tükrök és mesterséges fények (*aliae, quae nitentibus speculis pone tergum reversis venienti deae obvium commonstrarent obsequium …; magnus praeterea sexus utriusque numerus lucernis, taedis, cereis et alio genere facticii luminis siderum caelestium stirpem propitiantes* 11, 9). Ennek ellenére a főpap beszédében Isis az, aki a többi istent is megvilágítja fényével: *quae suae lucis splendore ceteros etiam deos illuminat*. (11, 15) LIBBY: „Moons, smoke, and mirrors in Apuleius' portrayal of Isis".

[432] PASCHALIS: „Reading space" 135–136.

képest még statikusabb, hiszen őt nem csak kőbe faragott volta dermeszti meg. A *participium perfectum* (*proiectus*) mozdulatainak befejezettségét, a *patricipium imperfectum* (*opperiens*) pedig jelenlegi cselekvésének statikusságát hangsúlyozza. Az ő képmásában tehát nem a lendület és a szilárd mozdulatlanság ellentéte teremt feszültséget, hanem a szinte már be is következett átváltozás ténye (*iam in cervum ferinus*).

Nagyon érdekes, hogy amíg a lobogó ruhával rohanó istennő, a támadva ugró kutyák és a leskelődő, szarvassá változó Actaeon tökéletes mozdulatlanságba dermed, addig éppen a növények azok, amelyek a víz tükrébe tekintve mozogni látszanak. Mintha ebben a sorsdöntő pillanatban annyira lelassult volna az idő a szereplők körül, hogy már csak a növények finom rezdüléseit lehetne érzékelni.

Mindezzel szorosan összefügg a tér és idő ellentétpárja, hiszen a mozgás egyben időbeliséget is jelent. Hogy ez a viszony megfordítva nem ugyanennyire szükségszerű, azt hamarosan bemutatom. Előbb azonban tekintsük a szoborcsoport és leírásának térbeli jellemzőit! Minthogy a jelenet kőbe van vésve, alapvetően térbeli természetű. Ezt az *ekphrasis* számos helyhatározója is nyilvánvalóvá teszi. Pontosan megtudjuk, hol helyezkedik el a szoborcsoport Byrrhena atriumában: *lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem*; *introeuntibus obvium*. Ez a műalkotás tehát a helyiség fő dísze. Az elbeszélő elsőként Dianát mutatja be, így minden bizonnyal az istennő a szoborcsoport központi, legfeltűnőbb figurája. Mindkét oldalán (*utrimquesecus*) egy-egy kutya áll, a háta mögött (*pone tergum*) barlangos szikla, itt-ott (*alicubi* … *alibi*) igazi és faragott növényekkel borítva. A barlang belseje (*intus*) ragyog a fénytől. A szikla pereméről (*sub extrema saxi margine*) gyümölcsök függnek, Diana lába nyomában (*deae vestigio*) forrás csörgedez. Actaeon a növények között (*inter medias frondes*), tehát a szikla tetején lapul, és egyszerre látható ott és a forrás vizében (*in saxo simul et in fonte* … *visitur*).[433] A néző tekintete tehát a központi figuráról (Diana) lefelé (kutyák), majd hátra (barlang), fel (szikla teteje), újra le (forrás), fel (Actaeon) és megint lefelé (Actaeon tükörképe) mozdul. A látszólag össze-vissza ugráló tekintetet valójában az értelmezés folyamata irányítja, amire a későbbiekben visszatérek.[434]

Az idő kérdése korántsem ennyire egyértelmű. A szobor szemlélője — tekintetének mozgásával, a leírás sorrendjével, az egymással párhuzamosan jelen lévő látványelemek lineáris beszéddé alakításával, de még a forrásvízben tükröződő kép megnézésével is — időbeliséget visz ebbe a térbeli világba. Ugyanakkor a szoborcsoport egy mitikus cselekményt, időbeli történések sorozatát ábrázolja egyetlen térbeli és statikus

---

[433] Az *in saxo simul et in fonte* részlet értelmezését ld. WINKLER: *Auctor & actor* 169–170.

[434] Ezért vonja le azt a következtetést M. Paschalis, hogy az *ekphrasis*t az *auctor* és nem az *actor* Lucius köszönhetjük. Az utóbbira is hoz egy példát: a 2. könyv bevezetőjében a mágia nyomait kutató lázas igyekezetében Lucius úgy írja le a környezetében lévő tárgyakat, ahogy az útjába esnek. *Nec fuit in illa civitate quod aspiciens id esse crederem, quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam effigiem translata, ut et lapides, quos offenderem, de homine duratos et aves, quas audirem, indidem plumatas et arbores, quae pomerium ambirent, similiter foliatas et fontanos latices de corporibus humanis fluxos crederem; iam statuas et imagines incessuras, parietes locuturos, boves et id genus pecua dicturas praesagium, de ipso vero caelo et iubaris orbe subito venturum oraculum.* (2, 1) PASCHALIS: „Reading space" 139.

képben. A történet eredeti menete szerint a már fürdőző, meztelen Dianára talál rá Actaeon, titokban figyeli az istennőt, majd lelepleződik. Diana bosszúból szarvassá változtatja, akit végül kutyák tépnek szét. Az *egregius ille signifex* a szoborcsoportban mindezt egyetlen pillanatba sűrítve, egységes, térbeli látványként mutatja be.[435] Az istennő és a kutyák fellépése már a fürdés előtt is támadó, ezzel utalva a tragikus végkifejletre. Actaeon már azelőtt elkezdett leskelődni, hogy Diana levetkőzött volna, mintha pontosan tudná, mire készül az istennő (*loturam Dianam opperiens*), sőt, már majdnem szarvassá is változott (*iam in cervum ferinus*), pedig még el sem követte bűnét. A mítosz cselekménysora tehát a szoborban egyetlen látványként, a történet különböző pontjairól vett elemek kombinációjaként, a maga teljességében tud megjelenni.

A szobor alapján alkotott *ekphrasis* a beszéd lineáris természetéből adódóan szükségszerűen újra időbeli lesz, mégis megtart valamennyit tárgya statikus, mozaikszerű jellegéből. Szereplői mozdulatlanul állnak egy végtelenített jelenben, és — sokszor mondattani mellérendelésben — egymás mellé helyezett apró részleteik a befogadó (*tu*) lelki szemei előtt állnak össze egyetlen képpé. A lineáris leírás elkerülhetetlen időbelisége a befogadói folyamattal összekapcsolva (*putabis, putes, credes*) azonnal indokolttá válik, és a szerző ezzel meg is kerüli azt a lehetetlen feladatot, hogy írásban adja vissza egy képzőművészeti alkotás kőbe vésett statikusságát. Az *ekphrasis* olvasója azzal, hogy szinte hallja a kutyák ugatását, leszakítaná a gyümölcsöt, és belenéz a forrás vizébe, egyben a szobor nézőjévé is válik, és így egyesítve a két síkot, az elbeszélő tekintetét követve befogadói folyamatában, maga felelős az időbeliségért.

A befogadás szerves része az értelmezés. Az utolsó ellentét tehát a szorosan vett leírás és értelmezés között feszül. Mi az, amit az elbeszélő valóban maga előtt lát, és mi az, amit ő tesz hozzá? A szobor nyilvánvalóan ábrázolt egy dianai ismertetőjegyekkel (rövid ruha, íj és nyilak) ellátott, futó nőalakot, acsargó és ugró kutyákkal az oldalán, faragott és élő növényekkel, gyümölcsökkel borított, barlangos szikla előterében, forrással a lábánál, valamint egy, a szikla tetején, a növények között hasaló, őket figyelő férfit. Diana és Actaeon nevei már a szemlélő hozzátétele, aki az attribútumok alapján felismerte az istennőt, a jelenetben pedig a híres mítoszt és férfiszereplőjét.

A szobor szépségét és élethűségét méltató jelzők és megjegyzések a szemlélő elragadtatását tükrözik. A *signum perfecte luculentum … maiestate numinis venerabile*, valamint az *uvae faberrimae politae* részletek szubjektív véleménynyilvánítások, épp úgy, ahogy az olvasónak szóló, a szobor megtévesztő valószerűségét hangsúlyozó kommentárok is. Ezt az élethűséget — épp, ahogy az időbeliséget is —, a szemlélő és a vele való azonosulásra invitált olvasó befogadói reakcióival érzékelteti az *ekphrasis*,[436] tehát az értelmezéssel szükségszerűen egybekötött befogadási folyamat leírásával.

Az Actaeonról szóló mondat már csupa kommentár és vélemény, kezdve egészen a neve kimondásától. Leskelődő tekintetét a *curioso optutu* jellemzi, amely több okból is

[435] WINKLER: *Auctor & actor* 168.

[436] Jobb eszköz híján — gondoljunk újra az epifánia-leírásokra (CIOFFI: „Seeing gods").

erős nyomatékot kap. A mítosz ovidiusi feldolgozásában ugyanis Actaeon egyszerű balszerencse folytán bukkant a meztelenül fürdőző Dianára: *at bene si quaeras, fortunae crimen in illo, / non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?* (OVID. Met. 3, 141–142).[437] Ehhez képest az apuleiusi *ekphrasis* Actaeonja *curioso optutu*, mi több, teljesen tudatosan várja az istennőt (*loturam Dianam opperiens*). Mindez persze a mítoszt ismerő elbeszélő értelmezése, hiszen a szobor férfialakja sem kíváncsiságot nem árulhatott el, sem azt, hogy tudja, az istennő fürödni készül. Lucius és a befogadói folyamatban vele azonosuló olvasó tehát mindezt belelátja, beleérti Actaeon alakjába, és egyben előre is vetíti átváltozását (*iam in cervum ferinus*). Ahogy azt az előző fejezetben is kifejtettem, a szakirodalomban általánosan elfogadott nézet, hogy Actaeon tudatos, kíváncsiságból fakadó *hybris*e Lucius sorsát jósolja meg, és egyúttal figyelmezteti az efféle bűnért járó elkerülhetetlen büntetésre.[438] Az *actor* Lucius nem veszi magára a példát, ugyanakkor az elbeszélő, az *auctor* egyértelműen látja a párhuzamot, hiszen hangsúlyosan *curioso optutu … loturam Dianam opperiens* mutatja be Actaeont.[439]

A szemlélőhöz tehát csatlakozik az olvasó, és vele együtt, a látottakat folyamatosan értelmezve nézi végig a szoborcsoport alakjait és részleteit, és pillant bele a forrásvízbe, ahol, mintegy tükörben, láthatja a himbálózó szőlőfürtöket, a leskelődő férfit, de akár önmagát is.[440] Az *ekphrasis* tulajdonképpen nem a szoborcsoportot, hanem ezt az esztétikai élvezettel teli befogadási folyamatot mutatja be. Ez az élvezet itt is, ahogy minden műalkotás esetében, három forrásból táplálkozik: a mű valószerűsége által felkeltett játékos, fiktív hitből, a művész ügyességét, tehetségét megmutató megformáltságból, valamint az üzenet megfejtését célzó értelmezési folyamatból. A befogadó nélkül a műalkotás csupán egy tárgy, egy lehetőség — életet, értelmet a közönsége visz bele, valahogy úgy, ahogy a víztükör fodrozódása megmozgatja a kőgyümölcsöket.

A numerozitás tekintetében az *ekphrasis* ritmusa kevésbé erőteljes, mint a szóbeliséghez annyira kötődő prológusé. A *clausulá*k között itt is a *creticus* a leggyakoribb, *dicreticus*ként (*signifex prodidit*; *colorem adflaverit*; *pronus aspexeris*), *spondeus*szal kombinálva (*saxum insurgit*) és önmagában is (*florentibus*; *visitur*). Több esetben a numerozitás az alakzatok hatását fokozza. A kutyák leírásában a halmozott mellérendelések kapcsolatát erősíti a verslábak hasonlósága (*aures rigent, nares hiant*). Az *imi resistunt, currunt priores* részletben foglalt ellentétet a két tag azonos szótagszáma és egyforma ritmusa is hangsúlyozza.

Az igazán érdekes kérdés az *ekphrasis* nagyritmikája. Tartalmilag egyértelműen négy részre osztható: 1. Diana, 2. kutyák, 3. környezet, 4. Actaeon. Diana az első, gazda-

---

[437] TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 499.

[438] WLOSOK: „Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius" 73–74.; TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 499.; SANDY: „Forshadowing and suspense in Apuleius' Metamorphoses" 232–233.; SANDY: „Knowledge and curiosity in Apuleius' Metamorphoses" 179–180.; WINKLER: *Auctor & actor* 168–170.; KIRICHENKO: „Satire, propaganda and the pleasure of reading" 359.

[439] PASCHALIS: „Reading space" 139.

[440] WINKLER: *Auctor & actor* 170.

gon bővített egyszerű mondatot kapta meg csupán,[441] amelyet jól tagolnak az egymás mellé rendelt, többségükben párhuzamos szerkesztésű, rövid kommák. A mondat vége felé közeledve egyre inkább átveszik a két-három szótagos szavak helyét a hosszabb, három-öt szótagos szavak.

A kutyák leírása már kétszer ekkora terjedelmű, mondattanilag jóval bonyolultabb, és Diana egyetlen állítmányához (*tenet*) képest lényegesen többel, pontosan tizenegy állítmánnyal (*muniunt, erant, minantur, rigent, hiant, saeviunt, ingruerit, putabis, prodidit, resistunt, currunt*) rendelkezik. Az első főmondat — vonatkozói mellékmondat összetétel után sorjáznak a külön-külön állítmánnyal ellátott, rövid és párhuzamos szerkesztésű mellérendelések. Ezek ugyanazt a funkciót látják el, mint a Dianát jellemző, halmozott melléknevek és *participium*ok, mégis elkerülik az ismétlés unalmát. A mellérendelő *et* után következő tagmondatot beékelődve megelőzi a neki alárendelt feltételes mellékmondat (*sicunde*), ahogy az újabb *et*et követő főmondatot is a neki alárendelt vonatkozói mellékmondat (*in quo*). Az utolsó két állítmány közötti viszony kötőszó nélküli, ellentétes értelmű mellérendelés. A tagmondatok rövidek, és a körmondat lezárásához közelítve válnak egyre hosszabbakká, egészen a befejező *currunt priores*ig, amely tömörségével tesz pontot a szakasz végére. A szavak döntő többsége kiegyensúlyozott módon két-három szótagos.

A környezet bemutatása már hosszabb, mint Diana és a kutyák leírása együttvéve, és egyszerű, összetett, valamint többszörösen összetett körmondatot is találhatunk sorai között. Az első bővített egyszerű mondatban újabb halmozás kapott helyet, amelynek főnevei a *florentibus*szal együtt mind egyetlen szintagmát alkotnak, és ebben nyújtanak újat az előző két szakasz halmozásaival szemben. A barlang ragyogását leíró rövid, egyszerű mondat után egy, az előzőhöz hasonló terjedelmű összetett mondat következik, egyetlen vonatkozói alárendeléssel. Mindhárom mondat első felében a rövidebb (egy-két szótagos), a másodikban a hosszabb (három-négy szótagos) szavak uralkodnak. A szakaszt lezáró körmondat szerkezete bonyolult és többszörösen összetett. Vázát a *putes … et … credes* kezdetű mellérendelt tagmondatok adják, melyek közül az elsőbe beágyazódik a neki alárendelt mellékmondat (*cum*), a másodikba pedig egy feltételes (*si*), és abba egy vonatkozói (*qui*) alárendelés. Ezt a többszörösen gyűrűs szerkezetet a rövid kommák, és a tartalom által diktált logikus sorrend teszi könnyen érthetővé és áttekinthetővé.

Az utolsó szakasz Actaeoné, amely a Dianát bemutató első szakasszal közel egyenlő hosszúságú, és ugyancsak egyetlen, gazdagon bővített egyszerű mondatból áll. Az egymással egyenrangú határozók halmaza már teljes változatosságot mutat, és csak nagy számuk, Actaeon alakjának különböző részleteit bemutató természetük emlékeztet a többi szakasz halmozásaira. A hasonlóságok mellett az istennő nevének ismételt említése is segít keretbe zárni az *ekphrasis*t.

[441] A szövegkiadás pontosvesszővel választja el a folytatástól, de ott egyértelműen teljesen új szakasz kezdődik, ezért értelmezem külön mondatként.

Megfigyelhettük tehát, hogy a második szakasz hossza kétszerese az elsőnek, a harmadik pedig közel kétszerese a másodiknak, míg az utolsó egyenlő az elsővel. A terjedelmesebb kommákat, tagmondatokat, mondatokat rövidebb, pergőbb kommák, tagmondatok és mondatok követik, amely pihenők után bonyolult körmondatok következnek. A szöveg ritmusa tehát gyönyörködtető változatosságával fenntartja a figyelmet, ugyanakkor egy különös inverzióra is fényt vet. Említettem, hogy Diana és Actaeon leírása keretbe fogja az *ekphrasis*t. Fentebb arról is szó volt, hogy az elbeszélő a kutyákkal és a környezettel kapcsolatban emlegeti a megtévesztő élethűséget, és a szőlőfürtöknek tulajdonítja a mozgást. Ha mindehhez hozzávesszük a két főszereplő, Diana és Actaeon bemutatásának rövid terjedelmét, egyértelművé válik, hogy egy statikus keretben mozgó képet, és egy fordított előtér — háttér viszonyt látunk. Az *ekphrasis*ban leírt befogadói és értelmezési folyamat során tehát a narrátor (és vele együtt az olvasó) a főszereplők helyett a kutyákra és a környezetre koncentrál, és szinte elfordítja a tekintetét a két alak között kibontakozni készülő drámáról. A szobor központi alakja minden bizonnyal Diana volt. Az *ekphrasis* főszereplője azonban a természeti környezet.

A szerkezet stílusa

Az apróbb részletek közeli vizsgálata után érdemes újra kitekinteni a teljes regény stílusára. A második fejezetben foglalt szerkezeti elemzés már sokat elárult a *Metamorphoses* nagyritmikájáról — ebben a pontban az ott leírt tanulságokat szeretném tovább árnyalni és kiegészíteni a makroszinten alkalmazott stíluseszközök bemutatásával.

A szerkezet tanulmányozása során felfedezhetünk néhány alakzatot, amelyet Apuleius rendszeresen, hasonló céllal használ. *Hiperbaton*os szerkesztésű például a Charite-komplexum, hiszen első két része közé Cupido és Psyche meséje, második és harmadik része közé pedig a látszólagos happy end és Lucius ménesben és fahordás közben elszenvedett gyötrelmei ékelődnek be. Hasonló a struktúrája a molnár történetének, amelyet Philesiterus, Barbarus és Areté, valamint a posztós esete szakít meg. A beágyazott történetek szoros kapcsolatban állnak a szövegkörnyezetükkel. Psyche meséje a közöttük fellelhető hasonlóságok révén Chariténak ígér szerelmi boldogságot, amellett, hogy a tágabb keret, a főcselekmény eseményeit allegorizálja. Philesiterus, Barbarus és Areté esete a molnárné bátorítására szolgál, míg a posztós elbeszélése előre vetíti a szeretők lebukását. A *hiperbaton* alakzatra jellemző módon tehát Charite és a molnár történetének logikai „bővítményei" ékelődnek az egyes történetrészek közé, amely eljárás kihangsúlyozza a közöttük lévő mélyebb kapcsolatokat. A *hiperbaton* ugyanakkor a késleltetéssel várakozást, feszültséget kelt a befogadóban, és így az érdeklődés fenntartásának hatásos eszköze. Az álbefejezések esete már kevésbé tipikus, hiszen azok az olvasót abba a hitbe ringatják, hogy az adott tör-

ténet véget ért. A folytatást és a helyesbítő befejezést váratlansága folytán tekinthetjük csattanónak.

Szintén fontos alakzat a *Metamorphoses*ben a *hysteron proteron*. Rögtön a regény legelején találkozunk vele: a vita a természetfeletti dolgok hihetőségéről megelőzi kiváltó okát, Aristomenes történetét, és ezzel felcsigázza az olvasó kíváncsiságát, éppen úgy, ahogy Luciusét. Az, hogy a vita az elbeszélés után röviden újra fellángol, keretbe zárja a történetet, és erősen hangsúlyozza Lucius hiszékenységét. *Hysteron proteron* az is, amikor Thelyphron elbeszélésében a felélesztett halott elmondja az előző éjszaka eseményeit, és ezzel fényt vet a következményekre, amelyek addigra már visszavonhatatlanul megtörténtek. Ilyen Fotis vallomása is a Nevetés-ünnep után, hiszen Lucius éjszakai rablókalandjának, mi több, az egész másnapi tárgyalásnak az okát és előzményét csak utólag, a lány szavaiból ismerhetjük meg. E technika lényege a leleplezés erejében, a meglepő és szórakoztató fordulatban rejlik, amely csattanóként egyszerre éri váratlanul a befogadót, és magyarázza meg, illetve helyezi más megvilágítás alá a történteket.

Khiazmust is bőven találhatunk a regényben, de elsősorban a szereplők viszonyainak szintjén. Khiasztikus kapcsolatot hoznak létre a karakterek között a szerep- vagy sorscserék, továbbá a hagyományos felfogással ellentétes leosztású jellemek is. Szerepcsere jön létre például Thelyphron történetében a megcsonkított élő és az épen maradt halott, vagy Lucius átváltozása után a megvert szamár és az őt ütlegelő szolga viszonyában. A hagyományos felfogással ellentétes és felcserélt a rablók és áldozataik jellemzése a rablótörténetekben (becsületes rabló — aljas áldozat), Cupido és Psyche szerepe a mesében (passzív férfi — aktív nő), Plotina és Haemus/Tlepolemus viselkedése (férfias nő — nőies férfi), valamint a kertész és a katona fellépése a kettejük között lejátszódó, végzetes kimenetelű incidens során (bátor és erős paraszt — gyáva és gyenge katona). Az efféle khiasztikus kapcsolatok minden esetben a meglepetés és a komikum forrásai.

Az ellentét is főképp a karakterek között fedezhető fel, melyek közül a legfontosabb és a szakirodalomban leginkább elemzett *antithesis* látszólag Fotis és általában a boszorkányok, valamint Isis alakja között feszül.[442] Meroe hatalmát így jellemzi Socrates: *„Saga", inquit, „et divini potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infi[r]mare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare."* (1, 8); Fotis pedig Pamphiléét a következő szavakkal írja le: *iam scies erae meae miranda secreta, quibus obaudiunt manes, turbantur sidera, coguntur numina, serviunt elementa* (3, 15). Isis hatalma tehát nagyon hasonló a boszorkányokéhoz: *En adsum …, quae caeli luminosa culmina, maris ‖ salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso* (11, 5); *Tibi respondent sidera, redeunt tempora, gaudent numina, serviunt elementa*. (11, 25) Ráadásul Luci-

[442] TATUM: „The tales in Apuleius' Metamorphoses" 492, 514.; WLOSOK: „Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius" 78–82.; SMITH: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses" 529.; SANDY: „Serviles voluptates in Apuleius' Metamorphoses"; SCOBIE: „The structure of Apuleius' Metamorphoses" 53.; SMET: „The erotic adventure of Lucius and Fotis in Apuleius' Metamorphoses" 619–623. stb.

us épp úgy kénytelen eladni a ruháit a második beavatás miatt (11, 28), ahogy Socrates is Meroénak adta utolsó rongyait is (1, 7). A narrátor mind Fotis, mind Isis hajának szépségét részletesen leírja, méghozzá részben ugyanazokkal a szavakkal: *uberes crines* (2, 9) és *crines uberrimi* (11, 3). A szolgálólány és az istennő is rejtett titkokba (*arcana secreta,* 3, 15 és 11, 21) avatja be Luciust, és ez a gesztus olyan hatalmas, hogy szolgasorba kényszeríti a főhőst (*tuumque mancipium inremunerabili beneficio sic tibi perpetuo pignera*, 3, 22; *inremunerabili quippe beneficio pigneratus* 11, 24). Továbbá Fotis neve a görög **φῶς** (fény) szóból származik, és valószínűleg a szolgálólány szerepére utal a mágikus titkok megvilágításában, azonfelül hangzása is rímel Isisre, aki viszont *suae lucis splendore ceteros etiam deos illuminat* (11, 15).

Mindezek azonban a hagyományos értelmezéssel szemben nem ellentétet, hanem éppen hasonlóságot, párhuzamot hordoznak,[443] csupán Isis papja állítja őket ellentétbe egymással beszédében (11, 15), amely a regény egyetlen explicit, szövegbe foglalt értelmezéseként Luciusszal együtt az olvasót is rábírja az egyetértésre. A fent felsorolt párhuzamok azonban egyértelműen elárulják, hogy Mithras értelmezése szubjektív, az ellentét pedig csak látszólagos.

Valódi az *antithesis* viszont Lucius és Aristomenes szkeptikus útitársa között, a „Phaedra"-történet becsületes és az elítélt asszony történetének hitvány orvosa között, vagy éppen a molnár és felesége között. Felfedezhető ezen kívül ellentét Lucius két élősdi szerepe között is először Milo, majd Thiasus házában: az első esetben emberként hiába szórakoztatja házigazdáját, hoppon marad, a másodikban óriási sikereket ér el szamárbőrben. A két részletet a főhős először Fotisszal, másodszor az előkelő asszonnyal átélt szexuális élményei is összekötik. Az *antithesis* tehát kapcsolatot teremt a regény bizonyos szakaszai között, kidomborítja az egyes szereplők legfontosabb jellemzőit, könnyíti a megértést, valamint fontos és mély összefüggésekre világít rá.

Cupido és Psyche meséje allegória, vagy szimbolikus újramondása Lucius történetének. Hasonló szerepet tölt be Actaeon szobra és a Paris ítéletét megjelenítő pantomim is. Lucius szamár teste ostoba jellemének és kéjsóvárságának a szimbóluma,[444] a rózsa a megmenekülésé,[445] a körmenet a főhős korábbi kalandjaié,[446] a tükör a Holdé és vele együtt Isisé.[447] Lucius védőbeszéde a Nevetés-ünnepen egy komikusan felduzzasztott *hiperbola*, és ugyancsak *hiperbola* az elítélt asszony története is a minden mértéket átlépő gyilkosságsorozattal, csak éppen ellentétes előjellel. Lucius háromszoros beavatása szükségtelensége folytán *pleonazmus*, bár az olvasó számára ez is jelentéssel

---

[443] LIBBY: „Moons, smoke, and mirrors in Apuleius' portrayal of Isis" 302–304.

[444] SMET: „The erotic adventure of Lucius and Fotis in Apuleius' Metamorphoses" 621.

[445] Erről és a rózsa egyéb jelentéseiről ld. BRADLEY: *Apuleius and Antonine Rome* 38–40.; FICK-MICHEL: „Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée"

[446] NETHERCUT: „Apuleius' literary art" 117–119.; HOOPER: „Structural unity in the Golden Ass" 400.; HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist* 240–243.; FINKELPEARL: *Metamorphosis of language in Apuleius* 210–211.; MAY: *Apuleius and drama* 324–327.

[447] LIBBY: „Moons, smoke, and mirrors in Apuleius' portrayal of Isis" 308–310.

bír, és megkérdőjelezi Isis és a papok hitelét. A narrátor többször is megszólítja az olvasót egy-egy *apostrophé*val, ám ha tágabb értelemben fogjuk fel, *apostrophé*nak tekinthető minden kilépés a műből, így a haj szépségéről (2, 8–9) és a bírák megvesztegethetőségéről (10, 33) szóló terjedelmes értekezés is. Ez utóbbi egyszerre csillogtatja meg a szerző szónoki tehetségét, és teszi komikussá szócsövét, a szamár Luciust.

A klimax-antiklimax hullámzása az egész *Metamorphoses*ben végigkövethető. Klimaxként erősödik a mágia fenyegetése Lucius körül a 2–3. könyvben, válnak egyre veszélyesebbé Psyche próbatételei, és egyre kegyetlenebbé a 8–10. könyv történetei. A hangnem erőteljes emelkedésével klimaxként érkezik a Charite-komplexum harmadik része, a molnár meggyilkolásának ráadás-története és a regény egészéhez képest a 11. könyv is. A hangnem hirtelen leejtéséből származó antiklimax a humor örök forrása, így ez az alapvetően komikus természetű mű bővelkedik benne. Erőteljes antiklimax a kecskebőrtömlők leleplezése a Nevetés-ünnepen, a jóformán mindenható Meroe nevetségesen kicsinyes bosszúvarázslatai, Diophanes csalóvá válása, Lucius szamárrá változása, Iuppiter istenhez méltatlanul prózai kívánságai, a molnár bosszúja Philesiteruson, de még Lucius háromszoros beavatása is, amely fokozatosan fosztja meg Isist és papjait a tekintélyüktől.

Hasonlóan átszövik a regényt a paralelizmusok, illetve a belőlük kiinduló variációk. A természetfelettiről szóló vita Aristomenes-történet előtt és után elhangzó két része egymással és a Diophanes-történethez kapcsolódó vitával paralel, ami hangsúlyozza a témát és Lucius határtalan hiszékenységét. A népmesei gyökerekkel is rendelkező[448] Cupido és Psyche-történetben különösen sok a paralelizmus: a titokzatos férj háromszori figyelmeztetése, a nővérek látogatásai, Psyche bosszúja, Ceres és Iuno felkeresése, a négy próbatétel mind népies, ritmust adó ismétlődésekből áll. A házasságtörésekről és váratlanul hazatérő férjekről szóló betételbeszélések is hasonló elemekből, paralel módon épülnek fel, de korántsem egyformák, hiszen a hét variáns más-más hangnemben, és általánosságban egyre rosszabb befejezésekkel meséli el ugyanazt az alaptörténetet. Sorozatuk klimaxot alkot, és kegyetlenségükkel előkészítik Lucius menekülését. A hármas beavatás is azonos elemekből építkezik, de ez, ahogy fent is említettem, már antiklimax.

Mindezek alapvetően meghatározzák a regény nagyritmikáját. Az ismétlések és variációk ritmusteremtő ereje az egész *Metamorphoses*t áthatja. A regény, ahogy a szerkezeti elemzésnél is láthattuk, három nagy részre oszlik, melyek közül az első körülbelül három, a második közel hét, az utolsó pedig egyetlen könyvből áll. Az első rész második felében a mágia egyre súlyosabb és közelebbi fenyegetésével párhuzamosan az elbeszélés tempója is egyre gyorsul, ahogy sűrűn egymás után kezdenek peregni az események. Lucius szamárrá változása olyan, mint egy nagy erejű ütközés: elkerülhetetlen. Hasonló felgyorsulás figyelhető meg a második részben is. Első szakasza még komótosan csordogál a banditák barlangjában a rablótörténetekkel és Cupido és

[448] WRIGHT, J. R. G.: „Folk-tale and literary technique in Cupid and Psyche"; SCOBIE: „Storytellers, storytelling, and the novel in Graeco-Roman antiquity"

Psyche három könyvön is átívelő meséjével. A második szakaszban azonban Lucius gazdáinak egyre sűrűbb cseréi és a rengeteg betéttörténet nyomasztó tömege ismét felpörgetik a tempót, és egy újabb elkerülhetetlen ütközés felé repítik a főhőst, Isishez. Lucius mindkét átváltozását tehát az események felgyorsulása és a főhőst egyre közelebbről, egyre fenyegetőbben érintő történések alkotta klimax előzi meg. Mindez az elkerülhetetlenség látszatát felkeltve megteremti az átváltozások meggyőző okait és előzményeit. Az utolsó rész tempója a „felesleges" pótbeavatásokkal — befejezéshez illően — már lassul, párhuzamosan az antiklimaxszal. Ez úgy tesz pontot a mű végére, hogy egyben kétségeket is ébreszt az olvasóban, aki számára így a lassulás ellenére sem zárul le megnyugtatóan a regény.

Az ismétlések és variációk mellett kisebb visszatérő elemek, motívumok is érzékelhető ritmust adnak a *Metamorphoses*nek. Ezekről már beszéltem az 1. fejezet *Egység — sokféleség* pontjában, így most csak utalnék a *curiositas*, a *voluptas*, a *metamorphosis*, a *fortuna* és a mágia, illetve a természetfeletti újra és újra felbukkanó témáira. Ezek mellett a sok álbefejezés is ritmusteremtő erővel bír, hiszen egy-egy pillanatra megszakítják, lelassítják a történetet, hogy az a meglepetés erejével, új lendülettel folytatódjon tovább.

Összegzés

Apuleius a regénye minden szintjén játszik azzal, hogy igyekszik meggyőzni a közönségét, és elhitetni vele a történetet, ugyanakkor folyton emlékezteti is annak fiktív voltára és saját szerzői jelenlétére és tehetségére. Tanult, művelt, előkelő főhőst állít elénk, csak hogy szamarat csináljon belőle. A prológus beszélője és Lucius által kettős álca mögé bújik, csak hogy irodalmi allúziókkal, római utalásokkal kikacsintson mögüle. Kínosan ügyel a „honnan tudod?" kérdésének megválaszolására, aztán egy halott ember szellemét idézi meg szemtanúnak.

Stílusa is ennek a szellemes játéknak a szolgálatában áll. Az *elocutio novella* szabályai még segítik is ebben. A prológus gondosan megválogatott szavai a személyes társalgás élményét idézik, és a tartalmat árnyaló asszociációkat indítanak el. Szóképei és alakzatai konkretizálják, és az olvasó lelki szeme elé vetítik a bennük foglalt gondolatokat, közvetlen hangneme bensőséges kapcsolatot állít fel a közönséggel. Szófűzése, mondatszerkesztése és ritmusa összhangban van a prológus lendületességével, és azonnal valóra váltja a *laetaberis* ígéretét. Ugyanakkor nem engedi elfelejteni, hogy a beszélgetés csak játék, valójában egy könyvet olvasunk, és különleges szavai, látványos szóképei, alakzatai és elragadó ritmusa mögött egy mindezt megalkotó szerző és gyakorlott rétor áll.

Hasonló a helyzet az Actaeon és Diana-*ekphrasis* esetében is. A leírás a szobor élethűségét a befogadói reakciókkal érzékelteti, az összetett látvány teljességét és a mítosz cselekménysorát a mozaikszerűen egymás mellé helyezett részletekkel mutatja be, a regényben betöltött szerepét az értelmezéssel világítja meg. Közben folyamatosan

érezhető a szerző szinte ellentmondást nem tűrő jelenléte, aki a szemlélő mellé kényszeríti az olvasót, irányítja a tekintete mozgását, és manipulálja az értelmezését. Megtévesztően élethű a szoborcsoport, de egy *egregius signifex* alkotta ilyenné. Az *ekphrasis* által leírt befogadási folyamat pedig lehet az olvasóé, de valójában a szerző erőlteti a közönségére. A teljes regény gondos szerkesztettsége, makroszinten alkalmazott alakzatai és nagyritmikája támogatja, és ezzel meggyőzőbbé és szórakoztatóbbá teszi a tartalmat, ugyanakkor fel is hívja a figyelmet az alkotottságra és az alkotóra — ahogy a valósághű szobor is a művész tehetségét dicséri.

Mindezek középpontjában és célkeresztjében az olvasó áll. Őt akarja meggyőzni, elvarázsolni és megnevettetni a szerző, az ő fülébe suttog mulatságos történeteket az elbeszélő, az ő befogadói tekintete tölti meg élettel, mozgással, üzenettel a márványt, és ő ad értelmet az egész regénynek is. A szofista rétor szerző szerepelni, csillogni és tetszést aratni akar, ezért úgy tűnhet, hogy művei önreklámok, amelyeknek ő a főszereplője.[449] Csakhogy nincsen siker közönség nélkül, ezért Apuleius legalább olyan fontos szereplővé lépteti elő az olvasót, mint saját magát. Az pedig, hogy a *Metamorphoses* természetéből adódóan az olvasónak szánt szerep is komikus lesz, miközben ő szerzőként, kétszeresen is távolítva önmagától az elbeszélést, megőrizheti tekintélyét, a játék része. A bűvészmutatvány is akkor lesz élvezetes, ha a néző arra a rövid időre elfogadja a művész fölényét, és hagyja magát becsapni.

[449] HARRISON: *Apuleius: a Latin sophist.*

Összefoglalás

A *Metamorphoses* recepciótörténete nem szűkölködik a fordulatokban, gyökeres átértelmezésekben, végletesen eltérő értékelésekben, erkölcsi állásfoglalásokban. Már ez a zavarba ejtő sokféleség is jól tükrözi Apuleius regényének legfontosabb jellemzőjét, az összetettséget, bonyolultságot és sokszínűséget. Dolgozatomban ennek az alapvető jellegzetességnek a természetét igyekeztem feltárni, kerülve a korábbi szakirodalom többnyire egyszerűsítést célzó, a *Metamorphoses* alapvető tarkaságát megoldandó problémaként kezelő hozzáállását. Elemzésemben a retorikai kritika műre koncentráló módszereit alkalmaztam, amelyek segítségemre voltak a fiktív szerző és olvasó alakjának felvázolásában is.

A *Metamorphoses* sokfélesége számtalan forrásból táplálkozik. Először is igen tarka képet mutat a mű szerkezete: a főcselekmény Lucius rengeteg kalandjától, gyakran cserélődő gazdáitól, meglepő megtérésétől már amúgy is nagyon színes, de még ennél is több változatosságot visz bele a sok betéttörténet. A variációk ugyanazt az alaphelyzetet bontják ki más-más hangnemben és végkifejlettel, a ráadások pedig váratlan fordulattal bővítik a látszólag lezárult elbeszéléseket. Az olvasói várakozások rendre meghiúsulnak, a szimmetria megbomlik, és csak a mélyebb elemzés tudja feltárni a mindezek mögött rejlő szabályszerűségeket, mintázatokat, és tetten érni a művét biztos tollal kormányzó szerzői tudatosságot.

A sokszínűség másik fontos összetevője az antik regényekre általában jellemző műfaji egyveleg. Az antik regény az irodalmi hagyomány szinte minden, saját céljának megfelelő elemét magába olvasztotta: prózai formáját a történetírástól kölcsönözte, szereplőit és cselekményét a drámából, az utazás motívumát és a betéttörténeteket az eposzból, a hellenisztikus útleírásokból és a novellából, a szerelem toposzait a lírából vette át. Ez a példátlanul receptív és rugalmas műfaj teljes alkotói szabadságot biztosított Apuleiusnak is, aki a *Metamorphoses*ben a legkülönfélébb módokon használta fel széles körből válogatott forrásait. A különböző műfaji hagyományokat, közhelyeket, valamint konkrét szerzők adott műveit és szövegeit úgy dolgozta bele saját regényébe, hogy azok hol felidézik származási helyük hangulatát, tekintélyét, asszociációit, ezzel is gazdagítva és pontosítva a *Metamorphoses* értelmezési lehetőségeit, hol paródiává válva járulnak hozzá a regény komikumához. Ez a játékos és változatos módszer, kiegészülve a különböző műfajok folyamatos egymásba alakulásával és párhuzamos jelenlétével, szintén alkalmas arra, hogy egészen eltérő olvasatokat hívjon életre. A műfajoknak és allúzióknak ez a tarka tömege mégsem tekinthető ötletszerűnek és értelmezhetetlennek, hiszen minden eleme fontos szereppel bír, és az igényes szórakoztatás célját szolgálja. Éppen emiatt következtethetünk arra, hogy Apuleius a műveltebb közönséghez kívánt szólni a regényével, hiszen csak a tanult olvasók értékelhették a szerző széles körű irodalmi jártasságát hirdető, szellemes allúziókat.

A *Metamorphoses*ben alkalmazott, hihetőséget fokozó technikák folyamatos aláásása, a bemutatott sokféle nézőpont és befogadói magatartás, valamint a narrátor megbízhatatlansága is elbizonytalanítja az olvasót az értelmezésben. Az olvasó mindenekelőtt a narrátortól várja a követendő iránymutatást abban, hogy hol keresse a mű jelentését és üzenetét. Ha a narrátor nem alkalmas erre a szerepre, akkor a fiktív szerző álláspontját kell felkutatni, ám ez sem könnyű, ha a szerző még rajtunk, olvasókon is nevet. A belső retorikai szituációk, az olvasónak tulajdonított közbeszólások és a neki címzett *apostrophé*k alapján viszont körvonalazható mind a fiktív olvasó, mind a fiktív szerző alakja. Lucius mint befogadó és a művön belüli közönségek általában az esztétikumra és a komikumra koncentrálnak, ugyanakkor meglehetősen hiszékenyek és jól manipulálhatók. A telhetetlen, szentségtörő kíváncsiság ahogy Luciusra, úgy a szereplővé tett fiktív olvasóra is jellemző. A pletykás narrátornak méltó párja tehát a fiktív olvasó, és az alakjában nekünk kínált szerep szerint szórakozásra nyitottan, a mű esztétikai értékeit és komikumát szem előtt tartva kell olvasnunk a regényt, és hátradőlve hagyni, hogy a felsőbbrendű szerző kedvére manipuláljon minket és gúnyolódjon rajtunk.

Ez persze igen távol áll az olvasó kárára megkomponált, sértő élű szatírától. Már a prológusban nyilvánvalóvá válik, hogy minden a mi kedvünkért történik. A beszélővel való közvetlen és kötetlen kapcsolat, a már-már érzéki örömökkel kecsegtető szórakozás ígérete és a beszélő bemutatkozása mind a mi tetszésünket és jóindulatunkat akarja elnyerni. Az Actaeon és Diana-*ekphrasis* pedig burkoltan még tovább megy az olvasó szerepének értékelésében. A szoborcsoport leírásában a víz fodrozódása mozgatja meg a kőgyümölcsöket, a tükör ad életet a benne tükröződő képnek. Továbbá az *ekphrasis*ban leírt befogadási folyamat teszi időbeli történések élő sorozatává a térbeli, mozdulatlan jelenetet. Mindez pedig azt sugallja, hogy az olvasó az a tükör, amely életre kelti az elméjében tükröződő művet, és ezzel értelemmel tölti fel és teljessé teszi az alkotói folyamatot.

A szerző tehát játszótársának invitál minket azzal, hogy nekünk is szerepet kínál a komédiájában. A *laetaberis* ígérete akkor válhat valóra, ha hajlandóak vagyunk alárendelni magunkat ennek a játékosan felsőbbrendű szerzőnek, eljátsszuk a kíváncsi, pletykás és akadékoskodó olvasó szerepét, aztán épp úgy nevetünk rajta, mint a szamárrá vált főhősön, és nem feledjük, hogy mindez a mi kedvünkért, a mi szórakoztatásunkra történik. A nevettetésen és a pikáns és horrorisztikus jelenetek adta borzongáson kívül azonban további, kifinomultabb élvezetekkel is szolgál a *Metamorphoses*: a mesteri szerkesztés, a választékos stílus, a szellemes allúziók a fiktív olvasó komikus karakterét átlépve már a művelt, szépirodalmat kereső, valós olvasónak szólnak.

A bonyolult szerkezet, az intertextuális kapcsolatokban gazdag, alluzív jelleg, a sokféle nézőpont értelmezést megnehezítő bemutatása, az öntudatos szerző, a hihetőség felépítése és egyidejű lerombolása mind hozzájárulnak ahhoz, hogy az olvasó úgy érezze, a korát messze megelőzően „modern" regényt tart a kezében.[450] Nem is

[450] SHUMATE: „Apuleius' Metamorphoses" 96., KAHANE: „Antiquity's future".

olyan meglepő tehát, hogy a *Metamorphoses*nek ilyen sokféle olvasata született, és hogy korunkban az antik regények újra népszerűségük csúcsára kerültek. Ez a modern jelleg a titka annak, hogy értelmezéstörténetük sosem tekinthető lezártnak, és hogy rengeteg féle megközelítés bizonyult és bizonyul a mai napig is helytállónak és termékenynek az antik regényekkel és a *Metamorphoses*szel kapcsolatban. Érdemes ezeket a megközelítéseket nem egymást kizáró, hanem inkább kiegészítő olvasatoknak tekinteni, és éppen úgy elfogadni sokszínűségüket, ahogy a *Metamorphoses*re és az antik regény műfajára olyannyira jellemző összetettséget. Hiszen ettől lehet élő Apuleius regénye még napjainkban is.

Bibliográfia

Az antik regények szövegkiadásai

GARNAUD, J-P.: *Achille Tatius d'Alexandrie: Le roman de Leucippé et Clitophon*. Paris, Les Belles Lettres, 1991. (Collection des universités de France. Série grecque 345)

GOOLD, G. B.: *Chariton: Callirhoe*. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1995. (The Loeb Classical Library 481)

HELM, R.: *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt. Vol. 1. Metamorphoseon libri XI*. Ed. 3. Lipsiae, Teubneri, 1968. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

JACOBITZ, K. G.: *Luciani Samosatensis opera. Vol. 2*. Lipsiae, Teubneri, 1903. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

MUELLER, K.: *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*. 4. ed. Stutgardiae, Lipsiae, Teubner, 1995. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

PAPANIKOLAOU, A. D.: *Xenophontis Ephesii Ephesiacorum libri V. De amoribus Anthiae et Abrocomae*. Leipzig, Teubner, 1973. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

RATTENBURY, R. M. — LUMB, T. W.: *Héliodore: Les Éthiopiques. Théagène et Chariclée*. 2. éd. Paris, Les Belles Lettres, 1960. (Collection des universités de France)

REEVE, M. D.: *Longus: Daphnis et Chloe*. 3. Aufl., ed. corr. Stutgardiae, Teubner, 1994. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

THIEL, H. van: *Der Eselsroman. Vol. 1. Untersuchungen. Vol. 2. Synoptische Ausgabe*. München, Beck, 1971–1972. (Zetemata 54)

Az antik regények műfordításai

APULEIUS: *Az aranyszamár*. Ford. Révay József. 5. kiad. Budapest, Magvető, 1959.

EPHESZOSZI XENOPHÓN: *Anthia és Habrokomész*. Ford. Kárpáty Csilla. Budapest, Magyar Helikon, 1975. (Az ókori irodalom kiskönyvtára)

HÉLIODÓROSZ: *Sorsüldözött szerelmesek. Etiópiai történet*. Ford. Szepessy Tibor. Bukarest, Kriterion, 1982.

KHARITÓN: *Kallirhoé. Ógörög szerelmi történet*. Ford. Orosz Ágnes. Budapest, K.u.K. K., cop. 2006.

LONGOSZ: *Daphnisz és Khloé*. Ford. Détshy Mihály. Budapest, M. Helikon, Európa, 1975.

LUKIANOSZ: *Lukiosz vagy A szamár*. Ford. Révay József, in *Lukianosz összes művei* 2. Ford. Bollók János et al. [Budapest], M. Helikon, Európa, 1974. (Bibliotheca classica)

PETRONIUS ARBITER, T.: *Satyricon*. Ford. Horváth István Károly. Budapest, M. Helikon, Európa, 1972. (Bibliotheca classica)

További felhasznált szövegkiadások és fordítások

ACHARD, G.: *Cicéron: De l'invention*. Paris, Les Belles Lettres, 1994. (Collection des universités de France)

ANDERSON, W. S.: *P. Ovidius Naso: Metamorphoses*. Monachii, Lipsiae, Saur, 2001. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

APULEIUS: *A mágiáról. Virágoskert*. Ford. Détshy M. [Budapest], M. Helikon, 1974. (Az ókori irodalom kiskönyvtára)

APULEIUS: *A világról. Szónoki és filozófiai művek*. Ford. Böröczki T., Détshy M., Kendeffy G. Budapest, M. Könyvklub, 2003. (Írók, költők, gondolkodók)

ARISZTOPHANÉSZ *vígjátékai*. Ford. Arany J. Budapest, Osiris, 2002. (Osiris klasszikusok)

CONTE, G. B.: *P. Vergilius Maro: Aeneis*. Berlin, New York, De Gruyter, cop. 2011. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

CORNIFICIUS: *A C. Herenniusnak ajánlott rétorika. Latinul és magyarul*. Ford., bev., jegyzetek Adamik T. Budapest, Akad. K., 1987. (Görös és latin írók 18)

COUSIN, J.: *Quintilien: Institution oratoire*. 5. Livres VIII. et IX. Paris, Les Belles Lettres, 1978. (Collection des universités de France)

DIELS, H. — KRANZ, W.: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 1–3. Hildesheim, Weidmann, 2004–2005.

DOMBART, B. — KALB, A.: *Sancti Aurelii Augustini episcopi De Civitate Dei libri XXII*. Vol. 1–2. Ed. 5. Stutgardiae, Lipsiae, Teubner, 1993. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

ERNOUT, A.: *Plaute. 6. Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus*. Paris, Les Belles Lettres, 1992. (Collection des universités de France)

FEDELI, P.: *Sextus Propertius: Elegiarum libri IV*. Monachii, Lipsiae, Saur, 2006. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

HAINES, C. R.: *Correspondence of Fronto*. London, New York, 1919.

HALL, J. B.: *P. Ovidi Nasonis Tristia*. Stutgardiae, Lipsiae, Teubneri, 1995. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

HELM, R.: *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt*. Vol. 2. Fasc. 1. *Pro se de magia liber (Apologia)*. Vol. 2. Fasc. 2. *Florida*. Stuttgart, Lipsiae, Teubner, 1993–1994. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

HOHL, E.: *Scriptores Historiae Augustae*. Vol. 1. Stutgardiae, Lipsiae, Teubneri, 1997. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

HOMÉROSZ: *Odüsszeia*. Ford. Devecseri G. Budapest, Európa, 1994. (Európa diákkönyvtár)

HOUT, van den M. P. J.: *M. Cornelii Frontonis epistulae*. Lipsiae, Teubneri, 1988. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

JACOBITZ, C. G.: *Luciani Samosatensis opera*. Vol. 2. Lipsiae, Teubneri, 1903.

KURFESS, A.: *C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, fragmenta ampliora*. Lipsiae, Teubneri, 1965. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

LUCK, G.: *Albii Tibulli aliorumque carmina*. Stutgardiae, Teubneri, 1988. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

LUKIANOSZ *összes művei*. 1. Ford. Bollók J. [et al.] [Budapest], M. Helikon, 1974. (Bibliotheca classica)

MONAT, P.: *Lactance: Institutions divines*. Livre 5. Paris, Cerf, 1973. (Sources chrétiennes 205)

MORIN, D. G.: *Sancti Hieronymi presbyteri opera*. Turnholti, Typ. Brepols Ed. Pont., 1958–1959. (Corpus Christianorum 72, 78) Pars 1. *Opera exegetica*. Pars 2. *Opera homiletica*.

MÜHLL, P. von der: *Homerus: Odyssea*. Monachii, Lipsiae, Saur, 2005. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

PSEUDO-LONGINOS: *A fenségről. Görögül és magyarul*. Ford. Nagy F. Budapest, Akad. K., 1965

RADERMACHER, L.: *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*. 1. Leipzig, Teubner, 1971. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

QUINTILIANUS, M. F.: *Szónoklattan*. Ford. Adamik T. [et al.] Pozsony, Kalligram, 2008.

SCHAMP, J.: *Photius: Bibliothèque*. Paris, Les Belles Lettres, 1991. (Collection des universités de France)

THOMAS, P.: *Apulei Platonici Madaurensis De philosophia libri*. Lipsiae, Teubneri, 1908. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

VERGER, A. R. de: *P. Ovidius Naso: Carmina amatoria*. 2. ed. Monachii, Lipsiae, Saur, 2006. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

WESTMAN, R.: *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*. Fasc. 5. *Orator*. Leipzig, Teubner, 1980. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

WILLIS, J.: *Ambrosii Theodosii Macrobii Commentarii in Somnium Scipionis*. Lipsiae, Teubner, 1963. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

Tanulmányok, monográfiák és tanulmánykötetek

A. JÁSZÓ A. — L. ACZÉL P. (szerk.): *A modern retorikai bizonyítás. „A retorika a társadalomban — a társadalom a retorikában" konferencia előadásai és a negyedik országos Kossuth-szónokverseny beszédei*. Budapest, Trezor K., 2003. (A régi új retorika)

A. JÁSZÓ A.: „A retorikai elemzésről", in MARKÓ A. (szerk.): *Beszédtudomány. Az anyanyelv-elsajátítástól a zöngekezdési időig*. Budapest, ELTE BTK, MTA Nyelvtudományi Intézet, 2012. 171–191.

A. JÁSZÓ A. (szerk.): *A testbeszéd és a szónoklat. „A retorika a társadalomban — a társadalom a retorikában" konferencia előadásai és a tizedik országos Kossuth-szónokverseny beszédei*. Budapest, Trezor K., 2009. (A régi új retorika)

ABRAMS, M. H.: „Introduction: Orientation of critical theories", in *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. New York, Oxford, Univ. Press, 1953. 3–29.

ADAMIK T.: *Antik stíluselméletek Gorgiastól Augustinusig. Stílus, kritika, értelmezés*. Budapest, Seneca, cop. 1998.

ADAMIK T.: „Apuleius", in *Római irodalom a késő császárkorban*. Budapest, Seneca, 1996. 63–79.

ADAMIK T.: „Az archaizálók vezéralakjai: Fronto és Gellius", in *Római irodalom a késő császárkorban*. Budapest, Seneca, 1996. 39–62.

ADAMIK T.: „Chaim Perelman és a gyakorlati érvelés", in A. JÁSZÓ A. — L. ACZÉL P. (szerk.): *A modern retorikai bizonyítás. „A retorika a társadalomban — a társadalom a retorikában" konferencia előadásai és a negyedik országos Kossuth-szónokverseny beszédei*. Budapest, Trezor K., 2003. (A régi új retorika) 31–41.

ADAMIK T.: „Fronto, Marcus Cornelius", in *Retorikai lexikon*. Pozsony, Kalligram, 2010. 431–433.

ADAMIK T.: „Petronius: Satyricon", in *Római irodalom az ezüstkorban*. Budapest, Magyar Könyvklub, 2002. 155–171.

ADAMIK T. — GONDA A.: „Quintilianus a testbeszédről", in A. JÁSZÓ A. (szerk.): *A testbeszéd és a szónoklat. „A retorika a társadalomban – a társadalom a retorikában" konferencia előadásai és a tizedik országos Kossuth-szónokverseny beszédei*. Budapest : Trezor K., 2009. (A régi új retorika) 31–42.

ADAMIK T. (főszerk.): *Retorikai lexikon*. Pozsony, Kalligram, 2010.

ADAMIK T.: „A rétorikai narratio és az irodalmi elbeszélés (Petr. Sat. 61–62)", *Antik Tanulmányok* 36 (1–2) (1992) 78–84.

ADAMIK T.: „Utószó", in ADAMIK T. [et al.] (ford.): *Az apostolok csodálatos cselekedetei*. Budapest, Telosz, 1996. 199–210.

ADAMIK T.: „A vallás az antik regényben", *Vallástudományi Szemle* 2007/1. 193–203.

ADAMIK T.: „A vallás szerepe Longosz Daphnisz és Khloé című regényében", in *Sanctissima Religio. Vallás- és irodalomtudományi tanulmányok*. Budapest, Szt. István Társulat, 2012. 162–173.

ALIMONTI, T.: „La vita e la magia", in PENNACINI, A. [et al.] (szerk.): *Apuleio, letterato, filosofo, mago*. Bologna, Pitagora, 1979. 113–165.

ANDERSON, G.: *Eros Sophistes. Ancient novelists at play*. Chico (Calif.), Scholars Press, 1982.

ANDERSON, G.: „The novella in Petronius", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 44–53.

ANDERSON, G.: „Phaedrus fabulator. The Onos and Apuleius", in *Eros Sophistes*. Chico (Calif.), Scholars Press, 1982. 75–86.

ANDERSON, G.: *Studies in Lucian's comic fiction*. Leiden, Brill, 1976. (Mnemosyne Suppl. 43)

ARCHIBALD, E.: „Apollonius of Tyre in the Middle Ages and the Renaissance", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 193–200.

AX, W. — GLEI, R. F. (szerk.): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1993.

BAJONI, M. G.: „La scena comica dell'irrazionale. Petr. 61–63 e Apul. Met. I 6–19 e II 21–30", *Latomus* 49 (1990) 148–153.

BANDINI, M.: „Il modello della Metamorfosi Ovidiana nel romanzo di Apuleio", *Maia* 38 (1986) 33–39.

BATSTONE, W. W.: „Provocation. The point of reception theory" in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 14–20.

BECHTLE, G.: „The adultery-tales in the ninth book of Apuleius' Metamorphoses", *Hermes* 123 (1995) 106–116.

BITEL, A.: „Fiction and history in Apuleius' Milesian prologue", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 137–151.

BODEL, J.: „The Cena Trimalchionis", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 32–43.

BOHM, R. K.: „The Isis episode in Apuleius", *The Classical Journal* 68 (1972–73) 228–231.

BOOTH, W. C.: *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1983.

BOWERSOCK, G.: „Zur Geschichte des römischen Thessaliens", *Rheinisches Museum* 108 (1965) 277–289.

BRADLEY, K.: „Animalizing the slave: the truth of fiction", *Journal of Roman Studies* 90 (2000) 110–125.

BRADLEY, K.: *Apuleius and Antonine Rome. Historical essays*. Toronto, Univ. of Toronto Press, 2012.

BRADLEY, K.: „Law, magic and culture in the Apologia of Apuleius", *Phoenix* 51 (2) (1997) 203–223.

BRASHEAR, W. — KOTANSKY, R.: „A new magical formulary", in MIRECKI, P. — MEYER, M. (szerk.): *Magic and ritual in the ancient world*. Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001. 3–24.

BREMMER, J. N.: „Appendix: Magic and religion", in BREMMER, J. N. — VEENSTRA, J. R. (szerk.): *The metamorphosis of magic from late antiquity to the early modern period*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2002. 267–271.

BREMMER, J. N.: „The birth of the term « magic »", in BREMMER, J. N. — VEENSTRA, J. R. (szerk.): *The metamorphosis of magic from late antiquity to the early modern period*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2002. 1–11.

BREMMER, J. N. — VEENSTRA, J. R.: „Introduction: the metamorphosis of magic", in *The metamorphosis of magic from late antiquity to the early modern period*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2002. IX–XIV.

BREMMER, J. N.: „Magic in the Apocryphal acts of the apostles", in BREMMER, J. N. — VEENSTRA, J. R. (szerk.): *The metamorphosis of magic from late antiquity to the early modern period*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2002. 51–70.

BREMMER, J. N. — VEENSTRA, J. R. (szerk.): *The metamorphosis of magic from late antiquity to the early modern period*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2002.

BROTHERTON, B.: „The introduction of characters in Apuleius", *Classical Philology* 29 (1934) 36–52.

CALLARI, L.: „Curiositas: simbologia religiosa nelle Metamorfosi di Apuleio", *Orpheus* 10 (1989) 162–166.

CARR, J. E.: „The view of women in Apuleius", *Classical Bulletin* 58 (1982) 61–64.

CARVER, R. H. F.: *The Protean ass. The Metamorphoses of Apuleius from antiquity to the Renaissance*. Oxford, Oxford Univ. Press, 2007.

CARVER, R. H. F.: „Quis ille? The role of the prologue in Apuleius' Nachleben", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 163–174.

CARVER, R. H. F.: „The rediscovery of the Latin novels", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 214–228.

CHEW, K.: „The representation of violence in the Greek novels and martyr accounts", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 129–141.

CHIARINI, S.: „Il genere dell'ékphrasis", in PORRO, A. — LAPINI, W. — BEVEGNI, C. (szerk.): *Letteratura greca. Storia, autori, testi. 3*. Torino, Loescher, 2012. 694–697.

CIOFFI, R. L.: „Seeing gods. Epiphany and narrative in the Greek novels", *Ancient Narrative* 11 (2013) preliminary version

CLARKE, K.: „Prologue and provenance: Quis ille? or Unde ille?", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 101–110.

COARELLI, F.: „Apuelio a Ostia?", *Dialoghi di archeologia* 7 (1989) 27–42.

COLIN, J.: „Apulée en Thessalie: fiction ou vérité?", *Latomus* 24 (1965) 330–345.

CONNORS, C.: „Rereading the Arbiter: arbitrium and verse in the Satyrica and in «Petronius redivivus »", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 54–66.

COOPER, G.: „Sexual and ethical reversal in Apuleius: the Metamorphoses as anti-epic", in DEROUX, C. (szerk.): *Studies in Latin literature and Roman history 2*. Bruxelles, Latomus, 1980. 436–466.

CORBETT, E. P. J.: „Introduction", in *Rhetorical analyses of literary works*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1969. XI–XXIV.

CORBETT, E. P. J.: „Irodalmi művek retorikai elemzései". Ford. A. Jászó A., in RAÁTZ J. — TÓTHFALUSSY Zs. S. (szerk.): *A retorikai elemzés. „A retorika a társadalomban – a társadalom a retorikában" konferencia előadásai és a tizenharmadik országos Kossuth-szónokverseny beszédei*. Budapest, ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, 2012. (A régi új retorika) 83–98.

CORBETT, E. P. J. (szerk.): *Rhetorical analyses of literary works*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1969.

DE JONG, I. J. F.: „The prologue as a pseudo-dialogue and the identity of its (main) speaker", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 201–212.

DEROUX, C. (szerk.): *Studies in Latin literature and Roman history 2*. Bruxelles, Latomus, 1980.

DODDS, E. R.: *Pagan and Christian in an age of anxiety*. Cambridge, Univ. Press, 1965.

DOWDEN, K.: „Apuleius and the art of narration", *Classical Quarterly* 32 (2) (1982) 419–435.

DOWDEN, K.: „Apuleius revalued", *Classical Review* N. S. 37 (1987) 39–41.

DOWDEN, K.: „Prologic, precedessors, and prohibitions", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 123–136.

DOWDEN, K.: „Psyche on the rock", *Latomus* 41 (1982) 336–352.

DRAKE, G.: „Candidus: a unifying theme in Apuleius' Metamorphoses", *Classical Journal* 64 (1968–69) 102–109.

EDWARDS, M. J.: „Reflections on the African character of Apuleius", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 47–54.

ENGLERT, J. — LONG, T.: „Functions of hair in Apuleius' Metamorphoses", *Classical Journal* 68 (1972–73) 236–239.

FEENEY, D. C.: „Towards an account of the ancient world's concepts of fictive belief", in GILL, C. — WISEMAN, T. P. (szerk.): *Lies and fiction in the ancient world*. Exeter, Univ. of Exeter Press, 1993. 230–244.

FERENCZI A.: „Aeneas haja", *Ókor* 2003/4. 3–6.

FESTUGIÈRE, A-J.: *Personal religion among the Greeks*. Berkeley, Univ. of California Press, 1954.

FICK, N.: „Le milieu culturel africain à l'époque antonine et le témoignage d'Apulée", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1987. 285–296.

FICK, N.: „Ville et campagne dans les Métamorphoses d'Apulée", *Revue belge de philologie et d'histoire* 69 (1991) 110–130.

FICK-MICHEL, N.: „Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée", *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté* 451. Paris, 1991.

FINKELPEARL, E.: „The judgement of Lucius: Apuleius, Met. 10.29–34", *Classical Antiquity* 10 (1991) 221–236.

FINKELPEARL, E.: „Lucius and Aesop gain a voice: Apuleius Met. 11.1–2 and Vita Aesopi 7", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 37–51.

FINKELPEARL, E.: *Metamorphosis of language in Apuleius. A study off allusion in the novel*. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1998.

FINKELPEARL, E.: „Psyche, Aeneas and an ass, Apuleius Metamorphoses 6.10–6.21", *Transactions of the American Philological Association* 120 (1990) 333–347.

FORBES, C. A.: „Charite and Dido", *The Classical Weekly* 37 (4) (1943) 39–40.

FOWLER, D.: „Writing with style: the prologue to Apuleius' Metamorphoses between Fingierte Mündlichkeit and textuality", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 225–230.

FOWLER, R. L.: „Greek magic, Greek religion", *Illinois Classical Studies* 20 (1995) 1–22.

FRANCIS, Ch.: „Telling tales in the Metamorphoses of Apuleius", *Acta Classica* 44 (2001) 53–76.

FRANGOULIDIS, S. A.: „« Cui videbor veri similia dicere proferens vera? » Aristomenes and the witches in Apuleius' tale of Aristomenes", *Classical Journal* 94 (4) (1999) 375–391.

FRANGOULIDIS, S. A.: „Epic inversion in Apuelius' tale of Tlepolemus/Haemus", *Mnemosyne* 45 (1) (1992) 60–74.

FRANGOULIDIS, S. A.: „Homeric allusions to the Cyclopeia in Apuleius' description of the robbers' cave", *La parola del passato* 47 (1992) 50–58.

FRANGOULIDIS, S. A.: „Self-imitation in Apuleius' tales of Tlepolemus/Haemus and Thrasyleon", *Mnemosyne* 47 (1994) 337–348.

FRANGOULIDIS, S. A.: „The somnus funestus and the somnus vanus of Charite: Apuleius Met. 4,27", *Latomus* 52 (1993) 105–111.

FUSILLO, M.: „From Petronius to Petrolio: Satyricon as a model-experimental novel", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 413–423.

GAISSER, J. H.: *The fortunes of Apuleius and the Golden Ass. A study in transmission and reception*. Princeton, Oxford, Princeton Univ. Press, 2008.

GARSON, R. W.: „The faces of love in Apuleius' Metamorphoses", *Museum Africum* 6 (1977–78) 37–42.

GIBSON, B.: „Argutia Nilotici calami: a Theocritean reed?", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 67–76.

GIL, J.: „Lucianea", *Habis* 10–11 (1979–80) 87–104.

GILL, C. — WISEMAN, T. P. (szerk.): *Lies and fiction in the ancient world*. Exeter, Univ. of Exeter Press, 1993.

GORDON, R.: „Aelian's peony: the location of magic in Graeco-Roman tradition", *Comparative Criticism* 9 (1987) 59–95.

GOWERS, E.: „Apuleius and Persius", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 77–87.

GRAF, F.: *A mágia a görög-római világban*. Ford. Torma P. Budapest, Gondolat, 2009.

GRAF, F.: „Theories of magic in antiquity", in MIRECKI, P. — MEYER, M. (szerk.): *Magic and ritual in the ancient world*. Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001. 93–104.

GRAVERINI, L.: „The ass's ears and the novel's voice. Orality and the involvement of the reader in Apuleius' Metamorphoses", in RIMELL, V. (szerk.): *Seeing tongues, hearing scripts. Orality and representation in the ancient novel*. Groningen, Barkhuis & Univ. Library, 2007. (Ancient Narrative Suppl. 7) 138–167.

GRAVERINI, L.: „Corinth, Rome and Africa: a cultural background for the tale of the ass", in PASCHALIS, M. — FRANGOULIDIS, S. (szerk): *Space in the ancient novel*. Groningen, Barkhuis & Univ. Library, 2002. (Ancient Narrative Suppl. 1) 58–77.

GRAVERINI, L.: „A lepidus susurrus. Apuleius and the fascination of poetry", in NAUTA, R. R. (szerk.): *Desultoria scientia. Genre in Apuleius' Metamorphoses and related texts*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2006. 1–18.

GRAVERINI, L.: *Le Metamorfosi di Apuleio. Letteratura e identita*. Pisa, Pacini, 2007.

GRAVERINI, L.: „The winged ass. Intertextuality and narration in Apuleius' Metamorphoses", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 207–218.

GRIFFITHS, J. G.: *Apuleius of Madauros. The Isis-book (Metamorphoses, book XI)*. Leiden, Brill, 1975.

HAASE, W. (szerk.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Berlin, New York, W. de Gruyter, 1994.

HALL, J.: *Lucian's satire*. New York, Arno Press, 1981.

HALLETT, J. P.: „Resistant (and enabling) reading: Petronius' Satyricon and Latin love elegy", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 329–343.

HANSEN, W.: „Strategies of authentication in ancient popular literature", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 301–314.

HARRISON, S.: *Apuleius: a Latin sophist*. Oxford, Univ. Press, 2000.

HARRISON, S.: „Epic extremities: the openings and closures of books in Apuleius' Metamorphoses", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 239–254.

HARRISON, S. — WINTERBOTTOM, M.: „The prologue to Apuleius' Metamorphoses. Text, translation, and textual commentary", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 9–15.

HARRISON, S.: „The speaking book: the prologue to Apuleius' Metamorphoses", *Classical Quarterly* 40 (2) (1990) 507–513.

HAYNES, K.: „Text, theory and reception", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 44–54.

HEINE, R.: „Picaresque novel versus allegory", in HIJMANS, B. L. — VAN DER PAARDT, Th. (szerk.): *Aspects of Apuleius' Golden Ass*. Groningen, Dikstra Niemeyer, 1978. 25–42.

HEINZE, R.: „Petron und der griechische Roman", *Hermes* 34 (1899) 494–519.

HEISERMAN, A.: „Marvel as comedy", in *The novel before the novel. Essays and discussions about the beginnings of prose fiction in the West*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1977. 145–166.

HEISERMAN, A. (szerk.): *The novel before the novel. Essays and discussions about the beginnings of prose fiction in the West*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1977.

HELLER, S.: „Apuleius, Platonic dualism and eleven", *American Journal of Philology* 104 (1983) 321–339.

HENDERSON, J.: „In ya (pre)face…", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 188–197.

HICTER, M.: „L'autobiographie dans l'Ane d'or d'Apulée", *L'Antiquité Classique* 13 (1944) 95–111. és 14 (1945) 61–68.

HIJMANS, B. L. — VAN DER PAARDT, Th. (szerk.): *Aspects of Apuleius' Golden Ass*. Groningen, Dikstra Niemeyer, 1978.

HIJMANS, B. L.: „Significant names and their function in Apuleius' Metamorphoses", in *Aspects of Apuleius' Golden Ass*. Groningen, Dikstra Niemeyer, 1978. 107–122.

HINDERMANN, J.: *Der elegische Esel. Apuleius' Metamorphosen und Ovids Ars Amatoria*. Frankfurt a.M., Peter Lang, 2009. Rev. TILG, S., *Journal of Roman Studies* 101 (2011) 297–298.

HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005.

HOFMANN, H.: „Parodie des Erzählens – Erzählen als Parodie: Der Goldene Esel des Apuleius", in AX, W. — GLEI, R. F. (szerk.): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1993. 119–151.

HOLZBERG, N.: „Apuleius und der Verfasser des griechischen Eselsromans", *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 10 (1984) 161–177.

HOOPER, R. W.: „Structural unity in the Golden Ass", *Latomus* 44 (1985) 398–401.

HORVÁTH L. [et al.] (szerk.): *ΓΕΝΕΣΙΑ. Tanulmányok Bollók János emlékére*. Budapest, Typotex, 2004.

HUBER-REBENICH, G.: „Hagiographic fiction as entertainment", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 158–179.

INNES, D.: „Why Isthmos Ephyrea?", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 111–119.

ISER, W.: *The act of reading. A theory of aesthetic response*. Baltimore, London, John Hopkins Univ. Press, 1980.

ISER, W.: *Az értelmezés világa*. Ford. Lajosi K. Budapest, Gondolat, ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2004.

JAMES, P.: „From prologue to story: metaphor and narrative construction in the opening of the Metamorphoses", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 256–266.

JAMES, P.: *Unity in diversity. A study of Apuleius' Metamorphoses*. Hildesheim, Olms, 1987.

JAUSS, H. R.: *Recepcióelmélet — esztétikai tapasztalat — irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Ford. Bernáth Cs. [et al.] Budapest, Osiris, 1997.

JONES, C. P.: „Apuleius' Metamorphoses and Lollianus' Phoinikika", *Phoenix* 34 (1980) 243–254.

JONES, F.: „Punishment and the dual plan of the world in the Metamorphoses of Apuleius", *Liverpool Classical Monthly* 20 (1–2) (1995) 13–19.

JUNGHANNS, P.: „Die Erzählungstechnik von Apuleius' Metamorphoses und ihrer Vorlage", *Philologus* Suppl. 24 (1932) 1–184.

KAHANE, A.: „Antiquity's future: writing, speech, and representation in the prologue to Apuleius' Metamorphoses", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 231–241.

KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001.

KÁKOSY L.: „Mysteries in the Isiac religion", *Acta Antiqua* 39 (1999) 159–163.

KÁKOSY L.: „Pythagoreus hatás Apul. Met. XI-ben?", *Antik Tanulmányok* 15 (1968) 243–245.

KALLENDORF, C.: „Allusion as reception. Virgil, Milton and the modern reader", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 67–79.

KENAAN, L.: „Delusion and dream in Apuleius' Metamorphoses", *Classical Antiquity* 2 (2004) 247–284.

KENNEDY, D. F.: „Afterword. The uses of « reception »", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 288–293.

KENNEY, E. J. (szerk.): *The Cambridge history of classical literature. Vol. 2. The later principate*. Cambridge, Univ. Press, 1983.

KERÉNYI K.: *Der antike Roman. Einführung und Textauswahl*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

KERÉNYI K.: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1927.

KERÉNYI K.: „Recenzió Révay könyvéről", *Egyetemes Philologiai Közlöny* 51 (1927) 116–122.

KEULEN, W.: „Comic invention and superstitious frenzy in Apuleius' Metamorphoses: the figure of Socrates as an icon of satirical self-exposure", *American Journal of Philology* 124 (1) (2003) 107–135.

KEULEN, W.: „Some legal themes in Apuleian context", in PICONE, M. — ZIMMERMANN, B. (szerk.): *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*. Basel, Boston, Berlin, Birkhauser, 1997. 203–229.

KEULEN, W.: „Swordplay-wordplay: phraseology of fiction in Apuleius' Metamorphoses", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 161–170.

KIRICHENKO, A.: „Satire, propaganda and the pleasure of reading. Apuleius' stories of curiosity in context", *Harvard Studies in Classical Philology* 104 (2008) 339–371.

KISS FARKAS G.: „Apuleius a reneszánszban, avagy A fikció metamorfózisa", *Ókor* 2008/4. 20–24.

KJELDSEN, J. E.: „Talking to the eye: visuality in the ancient rhetoric", *Word & Image* 19 (3) (2003) 133–137.

KLEBS, E.: „Zur Komposition von Petronius' Satirae", *Philologus* 47 (1889) 623–635.

LAIRD, A.: „Approaching style and rhetoric", in WHITMARSH, T. (szerk.): *The Cambridge companion to the Greek and Roman novel*. Cambridge, Univ. Press, 2008. 201–217.

LAIRD, A.: „Fiction as a discourse of philosophy in Lucian's Verae historiae", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 115–127.

LAIRD, A.: „Fiction, bewitchment and story worlds: the implications of claims to truth in Apuleius", in GILL, C. — WISEMAN, T. P. (szerk.): *Lies and fiction in the ancient world*. Exeter, Univ. of Exeter Press, 1993. 147–174.

LAIRD, A.: „Paradox and transcendence: the prologue as the end", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 267–281.

LATEINER, D.: „Tlepolemus the spectral spouse", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 219–238.

LEE TOO, Y.: „Losing the author's voice: cultural and personal identities in the Metamorphoses prologue", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 177–187.

LESKY, A.: „Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai", *Hermes* 76 (1941) 43–74.

LIANERI, A.: „The Homeric moment? Translation, historicity and the meaning of classics", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 141–152.

LIBBY, B. B.: „Moons, smoke, and mirrors in Apuleius' portrayal of Isis", *American Journal of Philology* 132 (2011) 301–322.
MACKAIL, J. W.: „The « elocutio novella »", in *Latin literature*. Whitefish, Kessinger, 2004. 155–165.
MACKAIL, J. W.: *Latin literature*. Whitefish, Kessinger, 2004.
MACKAY, P. A.: „KLEPHTIKA. The tradition of the tales of banditry in Apuleius", *Greece & Rome* 10 (1963) 147–152.
MAEHLER, H.: „Lucius the donkey and the Roman law", *Museum Philologum Londiniense* 4 (1981) 161–177.
MARTIN, J.: „Symposion", in GEORG, B. (szerk.): *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. Band 17, Hefte 1–2*. Paderborn, F. Schöningh, 1931. 167–289.
MARTINDALE, Ch.: *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge, Univ. Press, 1993.
MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006.
MASON, H. J.: „The distinction of Lucius in Apuleius' Metamorphoses", *Phoenix* 37 (1983) 135–143.
MASON, H. J.: „Fabula Graecanica. Apuleius and his Greek sources", in HARRISON, S. J. (szerk.): *Oxford readings in the Roman novel*. Oxford, Univ. Press, 1999. 217–236.
MASON, H. J.: „Greek and Latin versions of the ass-story", in HAASE, W. (szerk.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Berlin, New York, W. de Gruyter, 1994. 1665–1707.
MASON, H. J.: „The Metamorphoses of Apuleius and its Greek sources", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 87–95.
MATHIS, A. G.: „Playing with elegy. Tales of lovers in books 1 and 2 of Apuleius' Metamorphoses", in RIESS, W. (szerk.): *Paideia at play. Learning and wit in Apuleius*. Groningen, Barkhuis, Univ. Library, 2008. (Ancient Narrative Suppl. 11) 195–214.
MAY, R.: *Apuleius and drama. The ass on stage*. Oxford, Univ. Press, 2006.
MAYRHOFER, C. M.: „On two stories in Apuleius", *Antichton* 9 (1975) 68–80.
MCCREIGHT, T. D.: „Apuleius, lector Sallustii: lexicographical, textual and intertextual observations on Sallust and Apuleius", *Mnemosyne* 51 (1998) 41–63.
MCELDUFF, S.: „Fractured understandings. Towards a history of a classical reception among non-elite groups", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 180–191.
MERKELBACH, R.: „Eros und Psyche", *Philologus* 102 (1958) 103–116.
MERKELBACH, R.: *Roman und Mysterium in der Antike*. München, Beck, 1962.
MERKLE, S.: „News from the past: Dictys and Dares on the Trojan War", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 131–140.
MÉTHY, N.: „La communication entre l'homme et la divinité dans les Métamorphoses d'Apulée", *Les Études Classiques* 67 (1999) 43–56.
MÉTHY, N.: „Fronton et Apulée: romains ou africains?", *Rivista di cultura classica e medioevale* 25 (1983) 37–47.
MILLAR, F.: „The world of the Golden Ass", *Journal of Roman Studies* 71 (1981) 63–75.
MIRECKI, P. — MEYER, M. (szerk.): *Magic and ritual in the ancient world*. Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001.
MORESCHINI, C.: „La demonologia medioplatonica e le Metamorfosi di Apuleio", *Maia* 17 (1965) 30–46.

MORESCHINI, C.: „Towards a history of the exegesis of Apuleius: the case of the «Tale of Cupid and Psyche »", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 181–192.

MORGAN, J.: „Make-believe and make believe: the fictionality of the Greek novels", in GILL, C. — WISEMAN, T. P. (szerk.): *Lies and fiction in the ancient world*. Exeter, Univ. of Exeter Press, 1993. 175–229.

MORGAN, J.: „Nymphs, neighbours and narrators: a narratological approach to Longus", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 171–189.

MORGAN, J. — JONES, M. (szerk.): *Philosophical presences in the ancient novel*. Groningen, Barkhuis Publ., Univ. Library, 2007.

MORGAN, J.: „The prologues of the Greek novels and Apuleius", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 152–162.

MORGAN, K.: „Plato's dream: philosophy and fiction in the Theaetetus", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 101–113.

MORWOOD, J.: „Cupid grows up", *Greece & Rome* 57 (1) (2010) 107–116.

MURGATROYD, P.: „Embedded narrative in Apuleius' Metamorphoses 1.9–10", *Museum Helveticum* 58 (1) (2001) 40–46.

MURGATROYD, P.: „The ending of Apuleius' Metamorphoses", *Classical Quarterly* N. S. 54 (1) (2004) 319–321.

MURGATROYD, P.: „Erotic play in Apuleius' Tale of the Tub", *Latomus* 64 (1) (2005) 121–124.

MURGATROYD, P.: „Thelyphron's story (Apul. Met. 2.21–30)", *Mnemosyne* Ser. 4. 57 (4) (2004) 493–497.

NAUTA, R. R. (szerk.): *Desultoria scientia. Genre in Apuleius' Metamorphoses and related texts*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2006.

NETHERCUT, W.: „Apuleius' literary art: resonance and depth in the Metamorphoses", *Classical Journal* 64 (1968–69) 110–119.

NIMIS, S.: „In mediis rebus: beginning again in the middle of the ancient novel", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 255–269.

NISBET, R. G. M.: „Cola and clausulae in Apuleius' Metamorphoses 1, 1", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 16–26.

NOCK, A. D.: *Conversion. The old and the new in religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*. Oxford, Univ. Press, 1933.

NORWOOD, F.: „The magic pilgrimage of Apuleius", *Phoenix* 10 (1956) 1–12.

OROSZ Á.: *Az európai regény kezdetei. Kharitón Kallirhoé című művéről*. Debrecen, DEENK, 2004. (A Debrecenei Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtárának közleményei 37)

PANAYOTAKIS, C.: „Vision and light in Apuleius' tale of Psyche and her mysterious husband", *Classical Quarterly* 51 (2) (2001) 576–583.

PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003.

PANAYOTAKIS, S.: „Three death scenes in Apollonius of Tyre", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 143–157.

PAPAIOANNOU, S.: „Charite's rape, Psyche on the rock and the parallel function of marriage in Apuleius' Metamorphoses", *Mnemosyne* 51 (3) (1998) 302–324.
PASCHALIS, M.: „Reading space. A re-examination of Apuleian ekphrasis", in PASCHALIS, M. — FRANGOULIDIS, S. (szerk): *Space in the ancient novel*. Groningen, Barkhuis & Univ. Library, 2002. (Ancient Narrative Suppl. 1) 132–142.
PASCHALIS, M. — FRANGOULIDIS, S. (szerk): *Space in the ancient novel*. Groningen, Barkhuis & Univ. Library, 2002. (Ancient Narrative Suppl. 1)
PASETTI, L.: *Plauto in Apuleio*. Bologna, Pàtron Editore, 2007.
PENNACINI, A. [et al.] (szerk.): *Apuleio, letterato, filosofo, mago*. Bologna, Pitagora, 1979.
PENWILL, J. L.: „Ambages reciprocae: reviewing Apuleius' Metamorphoses", *Ramus* 19 (1990) 1–25.
PERELMAN, Ch. — OLBRECHTS-TYTECA, L.: *The new rhetoric. A treatise on argumentation*. Notre Dame (Ind.), Univ. of Notre Dame Press, 1971.
PERRY, B. E.: *The ancient romances. A literary-historical account of their origins*. Berkeley, Los Angeles, Univ. of California Press, 1967.
PERRY, B. E.: „Who was Lucius of Patrae?", *The Classical Journal* 64 (3) (1968) 97–101.
PETHŐ J.: *Alakzat és jelentés. Az alakzatok stílus- és jelentésképző szerepe a szövegben*. Budapest, Tinta, 2011.
PHILLIPS, O.: „The witches' Thessaly", in MIRECKI, P. — MEYER, M. (szerk.): *Magic and ritual in the ancient world*. Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001. 378–386.
PICONE, M. — ZIMMERMANN, B. (szerk.): *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*. Basel, Boston, Berlin, Birkhauser, 1997.
POWELL, J. G. F.: „Some linguistic points in the Prologue", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 27–36.
PRETTEJOHN, E.: „Reception and ancient art. The case of the Venus de Milo", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 227–249.
QUARTUCCIO, D.: „Sull'origine dell'« adfectio maritalis »", *Laebo* 24 (1978) 51–56.
RAÁTZ J. — TÓTHFALUSSY Zs. S. (szerk.): *A retorikai elemzés. „A retorika a társadalomban – a társadalom a retorikában" konferencia előadásai és a tizenharmadik országos Kossuth-szónokverseny beszédei*. Budapest, ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, 2012. (A régi új retorika)
REARDON, B. P.: *The form of Greek romance*. Princeton, Univ. Press, cop. 1991.
RÉVAY J.: „Horaz und Petron", *Classical Philology* 17 (1922) 202–212.
RÉVAY J.: *Petronius és kora*. Budapest, Franklin, 1927.
RICL, M.: „Lower classes in Apuleius' Metamorphoses", *Ziva Antika* 34 (1984) 105–110.
RIESS, W. (szerk.): *Paideia at play. Learning and wit in Apuleius*. Groningen, Barkhuis, Univ. Library, 2008. (Ancient Narrative Suppl. 11) Rev. JONES, P., *Ancient Narrative* 8 (2010) 167–181.
RIMELL, V. (szerk.): *Seeing tongues, hearing scripts. Orality and representation in the ancient novel*. Groningen, Barkhuis & Univ. Library, 2007. (Ancient Narrative Suppl. 7)
RIVES, J. B.: „Magic in Roman law: the reconstruction of a crime", *Classical Antiquity* 22 (2) (2003) 313–339.
RIVES, J. B.: „Magic in the XII Tables revisited", *Classical Quarterly* 52 (1) (2002) 270–290.

RIVES, J. B.: „The priesthood of Apuleius", *American Journal of Philology* 115 (1994) 273–290.
ROHDE, E.: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. 4. Aufl. Hildesheim, Olms, 1960.
SANDY, G. N.: „Apuleius' Golden Ass: from Miletus to Egypt", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 68–86.
SANDY, G. N.: „Forshadowing and suspense in Apuleius' Metamorphoses", *Classical Journal* 68 (1972–73) 232–235.
SANDY, G. N.: „Knowledge and curiosity in Apuleius' Metamorphoses", *Latomus* 31 (1972) 179–183.
SANDY, G. N.: „Petronius and the tradition of the interpolated narrative", *Transactions of the American Philological Association* 101 (1970) 463–476.
SANDY, G. N.: „Recent scholarship on the prose fiction of classical antiquity", *The Classical World* 67 (1974) 321–359.
SANDY, G. N.: „Serviles voluptates in Apuleius' Metamorphoses", *Phoenix* 28 (1974) 234–244.
SANDY, G. N.: „The tale of Cupid and Psyche", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 107–117.
SAPOTA, T.: „The magic and religion in works of Lucius Apuleius of Madaura", *Eos* 86 (2) (1999) 339–346.
SAUNDERS, T.: „Discipline and receive; or, Making an example out of Marsyas" in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 32–43.
SCHLAM, C.: „The curiosity of the Golden Ass", *Classical Journal* 64 (1968–69) 120–125.
SCHLAM, C.: „Platonica in the Metamorphoses of Apuleius", *Transactions of the American Philological Association* 101 (1970) 477–487.
SCHLAM, C. — FINKELPEARL, E.: „A review of scholarship on Apuleius' Metamorphoses 1970–1998", *Lustrum* 42 (2000) 7–230.
SCHLAM, C.: „The scholarship on Apuleius since 1938", *The Classical World* 64 (1971) 285–309.
SCHLAM, C.: *The structure of the Metamorphoses of Apuleius*. Diss. Columbia, 1968.
SCHMELING, G.: „The History of Apollonius King of Tyre", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 119–129.
SCHMELING, G.: „Myths of person and place: the search for a model for the ancient Greek novel", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 425–442.
SCHMELING, G.: „Petronius and the Satyrica", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 19–31.
SCOBIE, A.: „An ancient Greek drakos-tale in Apuleius' Metamorphoses VIII, 19–21", *Journal of American Folklore* 90 (1977) 339–343.
SCOBIE, A.: „Ass-men in Middle, Central and Far Eastern folktales", *Fabula* 16 (1975) 317–323.
SCOBIE, A.: „Storytellers, storytelling, and the novel in Graeco-Roman antiquity", *Rheinisches Museum* 122 (1979) 229–259.
SCOBIE, A.: „Strigiform witches in Roman and other cultures", *Fabula* 19 (1978) 74–101.
SCOBIE, A.: „The structure of Apuleius' Metamorphoses", in HIJMANS, B. L. — VAN DER PAARDT, Th. (szerk.): *Aspects of Apuleius' Golden Ass*. Groningen, Dikstra Niemeyer, 1978. 43–61.

SHUMATE, N.: „Apuleius' Metamorphoses. The inserted tales", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 96–106.
SHUMATE, N.: *Crisis and conversion in Apuleius' Metamorphoses*. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1995.
SIRONEN, E.: „The role of inscriptions in Greco-Roman novels", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 289–300.
SKOIE, M.: „Passing on the panpipes. Genre and reception", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 92–103.
SLATER, N. W.: „The horizons of reading", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 213–221.
SLATER, N. W.: „Spectator and spectacle in Apuleius", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 85–100.
SMET, R. de: „The erotic adventure of Lucius and Fotis in Apuleius' Metamorphoses", *Latomus* 46 (1987) 613–623.
SMITH, W. S.: „The narrative voice in Apuleius' Metamorphoses", *Transactions of the American Philological Association* 103 (1972) 513–534.
SMITH, W. S.: „Apuleius and Luke: prologue and epilogue in conversion contexts", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 88–98.
STABRYŁA, S.: „The functions of the tale of Cupid and Psyche in the structure of the Metamorphoses of Apuleius", *Eos* 61 (1973) 261–272.
STONEMAN, R.: „The Latin Alexander", in HOFMANN, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context*. London, Routledge, 2005. 141–157.
SULLIVAN, J. P.: *The Satyricon of Petronius: a literary study*. London, Faber and Faber, 1968.
SWAIN, S.: „The hiding author: context and implication", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 55–63.
SZEPESSY T.: „Az Acta Xantippae et Polyxenae narratív modellje", in HORVÁTH L. [et al.] (szerk.): *ΓΕΝΕΣΙΑ. Tanulmányok Bollók János emlékére*. Budapest, Typotex, 2004. 27–53.
SZEPESSY T.: „Az antik családregény. Tipológiai javaslat", *Antik Tanulmányok* 34 (1989–1990) 147–153.
SZEPESSY T.: „Az apokrif apostolakták és az antik regény", *Antik Tanulmányok* 38 (1994) 116–139.
SZEPESSY T.: „Az epheszoszi Xenophón ürügyén az antik regényről", in EPHESZOSZI XENOPHÓN: *Anthia és Habrokomész*. Ford. Kárpáty Cs. Budapest, Magyar Helikon, 1975. (Az ókori irodalom kiskönyvtára) 97–108.
SZEPESSY T.: „Héliodóros Aithiopikája és a görög szofisztikus szerelmi regény", *Antik Tanulmányok* 4 (1957) 48–60.
SZEPESSY T.: *Héliodórosz és a görög szerelmi regény*. Budapest, Akad. K., 1987.
SZEPESSY T.: „József és Aseneth története és az antik regény", *Antik Tanulmányok* 20 (1957) 158–168.
SZEPESSY T.: „Új görög regények", *Antik Tanulmányok* 24 (1977) 55–66.
SZEPESSY T.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Typotex, Eötvös J. Coll., 2009.

TATUM, J.: „Apuleius and metamorphosis", *American Journal of Philology* 93 (1972) 306–313.
TATUM, J.: „The tales in Apuleius' Metamorphoses", *Transactions of the American Philological Association* 100 (1969) 487–527.
THIBAU, R.: „Les Méthamorphoses d'Apulée et la théorie platonicienne de l'Erôs", *Studia Philosophica Gandesia* 3 (1965) 89–144.
TRAPP, M. B.: „On tickling the ears: Apuleius' Prologue and the anxieties of philosophers", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 39–46.
VAN DER PAARDT, R. Th.: „Playing the game", in *Groningen Colloquia on the Novel* 1 (1988) 103–112.
VAN DER PAARDT, R. Th.: „The unmasked « I ». Apuleius Metamorphoses XI, 27", *Mnemosyne* 34 (1981) 96–106.
VAN MAL-MAEDER, D.: „L'Ane d'Or ou les métamorphoses d'un récit: illustration de la subjectivité humaine", *Groningen Colloquia on the Novel* 6 (1995) 103–125.
VAN MAL-MAEDER, D.: „La mise en scene declamatoire chez les romanciers latins", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 345–355.
VEENSTRA, J. R.: „The ever-changing nature of the beast. Cultural change, lycanthropy and the question of substantial transformation (from Petronius to Del Rio)", in BREMMER, J. N. — VEENSTRA, J. R. (szerk.): *The metamorphosis of magic from late antiquity to the early modern period*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2002. 133–166.
VERSNEL, H. S.: „The poetics of the magical charm. An essay in the power of the words", in MIRECKI, P. — MEYER, M. (szerk.): *Magic and ritual in the ancient world*. Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001.
VERSNEL, H. S.: „Some reflections on the relationship magic — religion", *Numen* 38 (2) (1991) 177–197.
VEYNE, P.: „Apulée a Cenchrées", *Revue de philologie* 39 (1965) 241–251.
VÍGH Á.: „Irodalmi művek retorikai elemzése", in *Retorika és történelem*. Budapest, Gondolat, 1981. 415–438.
WALDEN, J. W. H.: „Stage-terms in Heliodorus's Aethiopica", *Harvard Studies in Classical Philology* 5 (1894) 1–43.
WALSH, P. G.: „Apuleius", in: KENNEY, E. J. (szerk.): *The Cambridge history of classical literature. Vol. 2. The later principate*. Cambridge, Univ. Press, 1983. 92–104.
WALSH, P. G.: *The Roman novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*. Cambridge, Univ. Press, 1970.
WERNER, H.: „Zum Lukios e Onos", *Hermes* 53 (1918) 225–261.
WHITMARSH, T. (szerk.): *The Cambridge companion to the Greek and Roman novel*. Cambridge, Univ. Press, 2008.
WHITMARSH, T.: „Reading for pleasure: narrative, irony and erotics in Achilles Tatius", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 191–205.
WHITMARSH, T.: „True histories. Lucian, Bakhtin and the pragmatics of reception", in MARTINDALE, Ch. — THOMAS, R. F. (szerk.): *Classics and the uses of reception*. Malden [etc.], Blackwell Publ., 2006. 104–115.
WINKLE, J. T.: „« Necessary roughness ». Plato's Phaedrus and Apuleius' Metamorphoses", *Ancient Narrative* 11 (2013) preliminary version

WINKLER, J. J.: *Auctor & actor. A narratological reading of Apuleius' Golden Ass*. Berkeley, Los Angeles, London, Univ. of Calif. Press, cop. 1985.

WINKLER, J. J.: „The mendacity of Calasiris and the narrative strategy of Heliodorus' Aithiopika", *Yale Classical Studies* 27 (1982) 93–158.

WLOSOK, A.: „Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius", *Philologus* 113 (1969) 68–84.

WORTLEY, J.: „Some light on magic and magicians in late antiquity", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 42 (2001) 289–307.

WRIGHT, J. R. G.: „Folk-tale and literary technique in Cupid and Psyche", *Classical Quarterly* 21 (1971) 273–284.

WYKE, M.: „Mistress and metaphor in Augustan elegy", *Helios* 16 (1) (1989) 25–47.

ZANETTO, G.: „Archaic iambos and Greek novel: a possible connection", in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 317–328.

ZEITLIN, F. I.: „Living portraits and sculpted bodies in Chariton's theater of romance" in PANAYOTAKIS, S. — ZIMMERMAN, M. — KEULEN, W. (szerk.): *The ancient novel and beyond*. Leiden, Boston, Brill, 2003. 71–83.

ZIMMERMAN, M.: „Quis ille … lector: addressee(s) in the prologue and throughout the Metamorphoses", in KAHANE, A. — LAIRD, A.: *A companion to the prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Univ. Press, 2001. 245–255.